Where **Three Dreams** Cross

150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh
150 Jahre Fotografie aus Indien, Pakistan und Bangladesch

SHOUT
SHARE
IT

Abir Abdullah
Bani Abidi
Syed Mohammad Adil
Ravi Agarwal
Shumon Ahmed
Aasim Akhtar
Shahidul Alam
Mohammad Arif Ali
Mohammad Amin
Kriti Arora
Abul Kalam Azad
Pablo Bartholomew
Farida Batool
Jyoti Bhatt
Babba Bhutta
Hasan Bozai
Sheba Chhachhi
Children of Sonagachi
Bijoy Chowdhury
works produced by CMAC
Iftikhar Dadi
Saibal Das
Prabuddha Dasgupta
Shahid Datawala
Lala Deen Dayal
Anita Dube
Gauri Gill
Asim Hafeez
Amanul Huq
Sohrab Hura
Fawzan Husain
Manoj Kumar Jain
Momena Jalil
Sunil Janah
Tapu Javeri
Samar and Vijay Jodha
Golam Kasem Daddy
Dinesh Khanna
Sayeeda Khanom
Anita Khemka
Sonia Khurana
Abdul Hamid Kotwal
Arif Mahmood
Nasir Ali Mamun
Anay Mann
Deepak John Mathew
Huma Mulji
Nandini Valli Muthiah
Pushpamala N.
T.S. Nagarajan
D. Nusserwanjee
Prashant Panjiar
Praful Patel
Mohammad Akram Gogi Pehlwan
Dileep Prakash
Ram Rahman
Raghu Rai
Rashid Rana
Kushal Ray
Kulwant Roy
Vicky Roy
Mohammad Ali Salim
T.S. Satyan
Tejal Shah
Tanveer Shahzad
Ketaki Sheth
Fahim Siddiqi
Bharat Sikka
Dayanita Singh
Nony Singh
Pamela Singh
Raghubir Singh
Swaranjit Singh
Umrao Singh Sher-Gil
Vivan Sundaram
S.B. Syed
Rashid Talukder
Ayesha Vellani
Homai Vyarawalla
Munem Wasif
G.A. Zaidi

Contents / Inhalt

Preface / Vorwort

8/10 *Where Three Dreams Cross: 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh / 150 Jahre Fotografie aus Indien, Pakistan und Bangladesch* – Iwona Blazwick/Urs Stahel

Curators' Introduction

12 *Intimate Geographies: In Search of the Local* – Sunil Gupta/Radhika Singh

15 *From 'Spirit Pulling' to 'Thinking' Photography* – Hammad Nasar

20 *Emerging from the Shadows* – Shahidul Alam

Essays

25 *Coming Out Better* – Christopher Pinney

34 *Journeys into Inner and Outer Worlds: Photography's Encounter with Public Space in India* Sabeena Gadihoke

46 *Familial Narratives and their Accidental Denouement* – Geeta Kapur

Plates/Bildtafeln

65 *The Portrait / Das Porträt* 99 *The Performance /Die Performance*

133 *The Family / Die Familie* 173 *The Street / Die Straße* 229 *The Body Politic / Der Staatskörper*

Einleitungen der Kuratoren

278 *Intime Geografien: Auf der Suche nach dem Einheimischen* – Sunil Gupta/Radhika Singh

282 *Von der „Geist herausziehenden" zur „denkenden Fotografie"* – Hammad Nasar

288 *Das Ende des Schattendaseins* – Shahidul Alam

Essays

294 *Sich von seiner besten Seite zeigen* – Christopher Pinney

304 *Reisen in innere und äußere Welten: Fotografie und öffentlicher Raum in Indien* Sabeena Gadihoke

317 *Familienerzählungen und ihre zufällige Auflösung* – Geeta Kapur

338 **Sammlungen, Projekte und Biografien /**
356 **Collections, Projects and Biographies**

372 **Acknowledgements/Dank**

Where Three Dreams Cross:

150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh

This is the time of tension between dying and birth
The place of solitude where three dreams cross
T.S. Eliot, *Ash Wednesday,* 1930

Histories of photography, as presented through books or exhibitions in the twentieth century, have been dominated by Europe and the United States. This publication and the exhibition it accompanies, articulate the untold story of an equally significant history, as rich and as formally innovative, yet embedded in the culture and politics of South Asia. It does not reiterate a western view of the east, but celebrates how successive generations of photographers from the subcontinent have portrayed themselves and their eras. *Where Three Dreams Cross* spans the transition of the South Asian peninsula – once defined as 'the immense rhomboid' bordered by the Himalayas in the north and the ocean to the south – from a heterogeneous yet single entity defined by the Indus river to its subdivision into three nations: India, Pakistan and Bangladesh. The fast time of political upheaval and technology and the slow time of family, culture and ritual are captured through the lens of some 80 artists. Their work also demonstrates formal experimentation and aesthetic lines of enquiry that are indigenous yet of universal interest.

This project traces the characteristics of contemporary photography through its historical precedents, revealing the roots of the medium's development over the past 150 years. Its starting point is the crucial moment when the power to hold a camera, frame and capture images was no longer exclusively the preserve of colonial or European photographers. This sense of self-determination and self-representation is evident in hundreds of remarkable photographs brought together here, for the first time. They have been made by a wide variety of practitioners from amateurs to photojournalists, documentary photographers and artists.

This survey is structured thematically, taking an innovative approach to integrating historical material and contemporary works within five broad areas. The clustering of works and the essays analysing them trace the following thematics: The Portrait, The Performance, The Family, The Street and The Body Politic. We are grateful to the publication's authors, Sabeena Gadihoke, Geeta Kapur and Christopher Pinney for their particular insights around these major themes.

The inclusion of rare vintage prints was made possible by loans from the hugely influential Alkazi Collection of Photography in Delhi and the Abhishek Poddar Collection in Bangalore. Both of these collections have made a significant contribution by lending the backbone of historical material to the show and by allowing us to reproduce some dazzling images in the

pages that follow. We would also like to thank the Drik in Dhaka, the White Star Archive in Karachi and The Malcolm Hutcheson Archive, Lahore along with numerous private archives, galleries, individuals and artists that have lent works to the show. It is thanks to their trust that this incredible body of images is being viewed together for the first time.

The beauty of this book and its impeccable standards of production are down to the creative skills of the designers at the book's publisher Steidl, renowned for making books on photography into works of art.

The task of finding works in far-flung locations and negotiating their loans is a tribute to the staff of both the Whitechapel Gallery and the Fotomuseum Winterthur in particular, curator Kirsty Ogg and exhibition organizers Shamita Sharmacharja and Cassandra Needham as well as Therese Seeholzer and Daniela Janser.

We would not have been able to finance this ambitious survey exhibition and accompanying book ourselves. The Whitechapel Gallery would like to express gratitude for the generous support of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts and the Columbia Foundation. We are also profoundly grateful to the Paul Hamlyn Foundation, the Foundation for Indian Contemporary Art, VM Gallery, John Jones and Andaz for their invaluable support of various vital aspects of the project. The Fotomuseum Winterthur would like to express gratitude for the generous support of the BTS Investment Advisors and the Volkart Foundation.

A team of external curators has contributed their expertise to making this a definitive survey. Shahidul Alam, Hammad Nasar and Radhika Singh have all brought invaluable ideas and regional expertise to the process of selecting the works.

The vision that has driven this project from its inception is that of an individual who is renowned both as an artist and curator. We are grateful to Sunil Gupta for bringing his tremendous knowledge and acumen to what is a new and pioneering perspective on the history of photography. He provided the intellectual framework and led us all to little known yet hugely significant bodies of work.

Finally it is to the artists themselves to whom we are most deeply grateful. Their unique aesthetic vision in documenting family, the surrounding landscape, political moments and what lies beneath the surface of these diverse subjects, along with their formal innovation and narrative panache are what makes these works iconic. We owe a debt to these artists and their representatives in letting us bring their images together for a new audience.

Iwona Blazwick *Whitechapel Gallery, London*

Urs Stahel *Fotomuseum Winterthur, Winterthur*

Where Three Dreams Cross:

150 Jahre Fotografie aus Indien, Pakistan und Bangladesch

Dies ist die Zeit der Spannung zwischen Sterben und Geburt
Der Ort der Einsamkeit wo drei Träume kreuzen

T.S. Eliot, *Aschermittwoch,* 1930

In Büchern und Ausstellungen über die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert dominiert üblicherweise die Perspektive von Europa und den USA. Diese Ausstellung und diese Begleitpublikation hingegen erzählen die ebenso bedeutende Kulturgeschichte der Fotografie Südasiens, die vielgestaltig und formal innovativ und doch tief verwurzelt in der einheimischen Kultur und Politik ist. Dabei geht es nicht darum, die altbekannte westliche Sichtweise auf „den Osten" zu wiederholen. Vielmehr sollen die unterschiedlichen Betrachtungsweisen von mehreren Fotografengenerationen des Subkontinents auf ihre Zeit und sich selbst im Vordergrund stehen. *Where Three Dreams Cross* konzentriert sich auf die Epoche des Übergangs, als sich die im Norden vom Himalaya und im Süden vom Ozean eingerahmte südasiatische Halbinsel – ein vom Indus begrenztes, heterogenes Ganzes, das früher als „riesiger Rhomboid" bezeichnet wurde – in drei Nationen aufspaltete: Indien, Pakistan und Bangladesch. Die rasanten Zeitläufe der politischen Umwälzung oder der technologischen Entwicklung und die langsameren von Familie, Kultur und Ritual werden mit den Kameraaugen von etwa achtzig Künstlern und Künstlerinnen eingefangen. Gleichzeitig zeugen ihre Werke von formaler Experimentierlust und ästhetischer Neugierde, die bodenständig und doch von universellem Interesse sind.

In der Ausstellung werden sowohl die 150-jährige Geschichte des Mediums berücksichtigt als auch die Eigentümlichkeiten der zeitgenössischen subkontinentalen Fotografie anhand ihrer Vorgänger erläutert. Dem Zeitpunkt, als es nicht mehr ausschließlich kolonialen und europäischen Fotografen vorbehalten war, eine Kamera zu halten und zu bedienen, kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Der Sinn für Selbstbestimmung und Selbstdarstellung offenbart sich in dieser Ausstellung zum ersten Mal in Hunderten von verblüffenden Fotografien, aufgenommen von einem breiten Spektrum unterschiedlichster Akteure, von Amateuren bis zu Fotojournalisten, Dokumentarfotografen und Künstlern.

Die Ausstellung setzt bei der Präsentation der Werke fünf Schwerpunkte: Porträt, Performance, Familie, Straße und Staatskörper. Dieser Aufbau erlaubt es, an verschiedensten Stellen die Verbindungen von historischem Material mit zeitgenössischen Werken transparent zu machen. Für ihre aufschlussreichen Analysen entlang derselben Themenstränge danken wir besonders auch den Autoren Sabeena Gadihoke, Geeta Kapur und Christopher Pinney.

Dank der Leihgaben aus der äußerst einflussreichen Alkazi-Sammlung in Delhi und der Abhishek Poddar-Sammlung in Bangalore bietet die Ausstellung eine Reihe seltener Originalabzüge. Durch die Ausleihe von grundlegendem historischem Material und die Reproduktionsgenehmigung für mehrere beeindruckende Bilder, die auf den folgenden Seiten zu sehen sind, haben beide Sammlungen wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beigetragen. Unser Dank für Leihgaben gilt ebenso dem Drik-Archiv in Dhaka, dem White Star Archiv in Karatschi und dem Malcolm Hutcheson Archiv Lahore sowie weiteren unzähligen Privatarchiven, Galerien, Einzelpersonen und Künstlern. Es ist dem Vertrauen dieser Menschen und Institutionen zu verdanken, dass hier zum ersten Mal eine sonst kaum zu erfassende Bildwelt an die Öffentlichkeit gelangt.

Die prachtvolle und hochklassige Gestaltung und Produktion des Bandes ist das Verdienst des Steidl Verlags, längst weltbekannt dafür, Fotobücher in wahre Kunstwerke zu verwandeln.

Für das detektivische Aufspüren von Werken in entlegensten Orten und das Aushandeln von Leihgaben gebührt den Mitarbeitern der Whitechapel Gallery und dem Fotomuseum Winterthur, allen voran, der Kuratorin Kirsty Ogg und den Ausstellungsorganisatorinnen Shamita Sharmacharja, Cassandra Needham, Therese Seeholzer und Daniela Janser großer Dank.

Wir hätten diese anspruchsvolle Gesamtschau und den Begleitkatalog nicht alleine finanzieren können. Die Whitechapel Gallery möchte der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts und ebenso der Columbia Foundation ihren Dank für die großzügige Unterstützung aussprechen. Ebenso bedanken wir uns bei der Paul Hamlyn Foundation, der Foundation for Indian Contemporary Art, der VM Gallery, John Jones und Andaz für ihre wertvolle Unterstützung bei wichtigen Teilen des Projekts. Das Fotomuseum Winterthur möchte sich für die großzügige Unterstützung bei den BTS Investment Advisors und der Volkart Stiftung herzlich bedanken.

Die Fachkenntnisse von herangezogenen Experten haben dazu beigetragen, dass diese Ausstellung als Gesamtüberblick neue Maßstäbe setzt. Shahidul Alam, Hammad Nasar und Radhika Singh haben bei der Werkauswahl mit ihrem fundierten Wissen wertvolle Impulse beigesteuert.

Die Vision, die dieses Projekt von Beginn an beflügelt hat, stammt von einer, als Künstler und Kurator hinlänglich bekannten Persönlichkeit, Sunil Gupta, dem wir für seine weitreichenden Kenntnisse und sein Gespür für neue und bahnbrechende Perspektiven zur Geschichte der Fotografie zu großem Dank verpflichtet sind. Von ihm stammt nicht nur das intellektuelle Konzept, er hat uns auch auf wenig bekannte, jedoch äußerst bedeutende Werke aufmerksam gemacht.

Schließlich gilt ein großer Dank vor allem den Künstlern selbst. Ihre einzigartige ästhetische Vision in der Dokumentation von Familien, ihre Darstellungen von Landschaft und Politik, ihr Vordringen hinter die Oberflächen dieser vielschichtigen Thematik durch formale Innovation und narrativen Schwung verleihen diesen unvergesslichen Werken ikonischen Charakter.

Iwona Blazwick *Whitechapel Gallery, London*

Urs Stahel *Fotomuseum Winterthur, Winterthur*

Intimate Geographies: In Search of the Local

Sunil Gupta and Radhika Singh

India, Pakistan and Bangladesh are distinctive countries that for centuries shared a culture defined by three of the greatest rivers in the world; the Ganges, the Indus and the Brahmaputra. Some of the world's oldest civilizations can be found here, and today the populations total over one and a half billion people, so it might seem rash to trace the trajectory of photography in such a vast and complex region in one exhibition.

In the absence of well-documented histories, the exhibition's curators Shahidul Alam, Hammad Nasar, Radhika Singh and I took an alternative route. Looking at photographs made by contemporary living photographers and artists, we tried to excavate their antecedents as far as it was possible. The exhibition is organized into five threads: The Portrait, The Family, The Street, The Body Politic, and The Performance. In the 1830s, both Talbot and Daguerre had invented processes that claimed to be the origin of photography by fixing a positive image that was traced by light. Very rapidly the apparatus required to make such an image arrived in British India and by 1840 the first advertisement for this proto-camera appeared in a Calcutta newspaper, but it wasn't until the 1850s that the earliest photographs were being made to document the extent of Empire. What became known as the Archaeological Survey of India came into being. Immediately the native population became fascinated by this method of reproduction; while the colonizers were interested in views to send home, the natives were interested in views of themselves. Portraiture, a very powerful strand of contemporary photography in the three countries today stretches back and dovetails into the style of Indian miniature painting, which in itself was an influencing force on early photographic images.

In this exhibition the curators have only selected photographs made by people who live/d and work/ed in the region. The primary research has stayed within the three modern states involved: many hundreds of practitioners (or their representatives) were contacted to submit their work by any means possible, and almost half were seen in person. Shahidul Alam and Hammad Nasar have curated the work from Bangladesh and Pakistan respectively, while Radhika Singh and I, as co-curators, have developed the Indian section of the show. In 2008, Radhika Singh and I used the opportunity to present some of the contemporary work in a large survey show at the Vadehra Art Gallery, New Delhi. We felt Indians in India needed to see work that was made locally. Despite its huge economy and consequent enlargement of the commercial market for advertising, editorial and fashion photography, India has yet to create a national-level festival and a gallery devoted exclusively to photography has only recently been established. This is in contrast to

Bangladesh where the Drik Archive and Pathshala, the South-Asian Institute of Photography, have existed for 20 years, running a school and the very established annual Chobi Mela photo festival. Ironically in the research period for this project, the possibility of showing photographs in a gallery situation has grown exponentially in India as a result of the growing market for contemporary art, which in turn has also generated an interest in photographic prints.

Suddenly, not only was Indian art everywhere, but Indian photography was making an appearance, ushered in by a major presence in the Arles Festival of 2007. No longer was it a well-kept secret, but it had a visibility in the art world and was available in the international auction houses of London, New York and Paris. However, leaving aside the rather more mundane issue of value as determined by the auctioneers, the vexed question remains, what is Indian photography and what constitutes 'good' Indian photography.

As the Indian art market boomed, so did the markets in the rest of South Asia; names previously unfamiliar on the international scene, like Rashid Rana and Pushpamala N. were commanding an audience and a market, while photojournalists like Munem Wasif and Pablo Bartholomew were having solo shows in the United States and Europe. Back in India, there was a flood of solo and group shows and a mushrooming of monographs and catalogues: a few years ago one might have said, 'but where are the books?', now they fill nearly two shelves of my library.

Of course, by and large the history books still have to be written; photography as an academic discipline is still in its infancy in the subcontinent and virtually everyone who has studied it has had to go abroad. While there have been technical schools and a well-established trade practice of mentoring and learning on the job; there hasn't been that plethora of academic courses that swept across Europe and America in the 1970s. The first MFA in Photography is finally underway at the National Institute of Design, Ahmedabad in collaboration with the University of the Creative Arts, Farnham, UK. While the nineteenth-century colonial history of photography in India is well known through archiving and documentation, little is known about indigenous photographers, aside from Lala Deen Dayal in Hyderabad. However, even a cursory stroll in a regional town of any size will reveal the photographic remains of various camera clubs, high street studios (some of which continue to exist) and in house clearances. Regrettably, the archives of early and mid-twentieth century photographers have nowhere obvious to go. For example, Sunil Janah's archive has left the country with its creator, while Kulwant Roy's images have only come to light because of a knowledgeable relative who was able to find the financial means to support the building of an archive. Indigenous collections are coming of age; the Alkazi Collection of Photography in New Delhi now houses a very extensive archive of largely nineteenth-century works, while the Abhishek Poddar Collection, Bangalore includes a growing collection of early works and is uniquely also a repository of contemporary photography. Under the auspices of the organization Tasveer it also tours five or six shows a year to the four major Indian metropolitan centres.

The essays included in this publication have brought together several important threads. Christopher Pinney has connected the performative nature of one kind of Indian photography by looking from Pushpamala N.'s work back to Umrao Singh Sher-Gil, via the studio photographers of rural and small town central India. Sabeena Gadihoke has elaborated on how the Indian street simultaneously presents personal and public space, a phenomenon that was confounding to a western gaze, but one that indigenous photographers have dealt with despite being burdened with the legacy of Cartier-Bresson. Gadihoke also describes the consequent impact of photo agencies like Magnum and Contact, as well as the magazine world of *Time-Life* on India's many press photographers; Raghu Rai, the brothers T.S. Satyan and Nagarajan, and the independent Raghubir Singh, who worked against the grain by using colour. She elaborates on the current generation of photographers who have sought a more contemplative perspective; Gauri Gill, Sheba Chhachhi, Bharat Sikka and Dayanita Singh. Geeta Kapur has written on familial narratives, the Sher-Gils, and on Pablo Bartholomew, Ketaki Sheth and Dayanita Singh, weaving together the bonds of family with the development of photography in the subcontinent.

Returning to the question of what Indian, Pakistani or Bangladeshi photography might be, one is reminded that Stuart Hall once said that a black camera in the hands of a black man does not necessarily produce black photography.[1] It is also a question of theoretical positioning. As one of the co-founders of the international photographic arts agency Autograph ABP, I can recall that we made a choice 20 years ago in London to focus on the issue of race, not as subject matter but as the colour of the practitioner, and left it open to him/her to work out their own myriad practices. I suspect that the same might be applied here in India and that the next generation of indigenous photographers will work out their own agendas once photography has been set free from the modernist legacy set by Europe and America. What we have in this exhibition are selected bodies of work and the histories that have emerged from this 'burden of representation'[2] as John Tagg called it. While they set the agendas for their respective countries, there is still a sense that they have to represent where they come from; inevitably this position will in turn be challenged from within by a new generation in the twenty-first century who will have the opportunity to create an indigenous critical position that the current generation do not.

---

1 Stuart Hall, *An Interview*, Director Sunil Gupta, Producer Autograph ABP 2003, 90 minutes.

2 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (London: Macmillan Education, 1988) p.17.

From 'Spirit Pulling' to 'Thinking' Photography

Hammad Nasar

If you Google 'Pakistani photography', the first (albeit sponsored) link and four of the top ten sites you are directed towards are for wedding photographers. The need for a photographic record of life's key moments is perhaps a universal human condition, but it is firmly entrenched in Pakistan. This penchant for a photographic self-image, however, does not translate into a buoyant market for, or wide appreciation of, photography.

Pakistan's contemporary art scene suffers from a lack of institutions providing platforms for display and encouragement that exist in other parts of the world. It has nevertheless thrived by serving a small but growing local market, increasing international demand, and through the supportive environment provided by a number of influential art schools that create opportunities for artists to flourish intellectually and survive materially.

In contrast, photography from Pakistan is not yet a medium that has been supported locally by institutions or collected internationally. Most local commercial galleries have been reluctant to show photographs in a market that places a high premium on the uniqueness of an artwork. This has led to the paradoxical situation where most photographers exhibiting in Pakistan are compelled to produce prints in extremely low edition numbers: editions of one are not uncommon.

More positive signs, however, are now becoming visible. In November 2008, Pakistan's first photo-based gallery opened. But perhaps the biggest vector of change is the increasing interest in photography by a new generation of artists. This has resulted in increased opportunities for the display and circulation of images by photographers from non-art school backgrounds, including those working in the fields of photojournalism, studio photography, fashion, and documentary photography supporting activist and NGO initiatives.

Where Three Dreams Cross is possibly the first large-scale exhibition where these two groups of photographers – those approaching it as a medium for their fine art practice, and those coming from a documentary tradition – have shared a platform, providing the opportunity to reflect on the development of the contemporary photographic image from very different sources in Pakistan.

Making Dreams and Realities Visible

The photographs by Babba Bhutta and Gogi Pehlwan, in small-town Punjab and Lahore, are examples of the breadth of photography's engagement from the 1950s to the present day. Working with a *ruh khitch* ('spirit pull' in Punjabi) camera – a sort of handmade portable studio, where

black and white images can be produced without a separate darkroom – their work evidences the life of the street through the faces of those that traverse it most unobtrusively.[1] The images, often taken in makeshift studios on street corners, display an intense stillness. This is partly attributable to the physical requirement of the apparatus. The photograph is taken directly onto the photographic paper, and the lack of a shutter necessitates that the subject remains as still as possible during exposure times of up to four seconds. This produces a condensation of a sequence of time through the process of making the photograph, rather than a singular 'frozen moment'. Arguably, this makes *ruh khitch* photography's answer to literary magic realism – in circumstances where quotidian life requires such intensity of focus that it transcends the everyday.[2]

A sub-group of photographers show us alternative routes of transcending the everyday. Mohammad Amin's undated *ruh khitch* photographs of men posing against printed backdrops – depicting leading ladies from South Asian cinema – open up narratives of routine fantasy. In contrast, Asim Hafeez's photographs taken in 2007 of one of Karachi's several *hijra* (hermaphrodite) communities present a different take on male identity. Tapu Javeri, best known as a fashion photographer, is represented here by a series of portraits from 2006-7 of a different set of outsiders: holy men – *pirs* and *malangs* – that are treated with a melange of fear and reverence.

Fahim Siddiqi's sensitive portrayals of a school for disabled children, Syed Mohammad Adil's electric image of a young man jumping over a fire in the middle of a street protest, and Ayesha Vellani's images of a rural Punjabi community of rice planters, present an eloquent contemporary testament to people negotiating the travails of daily existence on society's margins. In contrast, Mohammad Arif Ali's striking portrait from 2008 of a young man with Pakistan's crescent and star adorning his cheek as he stares at a cricket match encapsulates a wonderful moment where everyday hardships are forgotten by the love of the game.

Iftikhar Dadi's photographs of Karachi streets from the early 1990s – a cinema, a street hoarding with a campaign advertisement for Benazir Bhutto, and a street market – present an unworldly intensity of colour. But perhaps the most vibrant colour in this show is evoked by a photo print. Arif Mahmood's latest project marks a departure from his customary black and white photographs of Karachi's streets and the bustling multitude that inhabit them. In *The Stretched Canvas* (2008), he collaborated with Shaukat Mahmood (no relation) to revisit the dying art of the painted photograph.[3] Arif produced two prints of each photograph, and invited Shaukat to paint over one of them. Shaukat's vivid palette – which seems joyfully independent of any desire

---

1 Malcolm Hutcheson, a Scottish photographer teaches photography at one of Lahore's leading private art schools, and has devoted most of the last decade to mastering the technique and apparatus of *ruh khitch*; building up an archive of photographs, as well as cameras and backgrounds used by its proponents. See http://www.malcolmhutcheson.com/traditional.html for more on the *ruh khitch* technique and archive.

2 I am grateful to Anita Dawood for the analogy with magic realism.

to replicate reality – has transported Arif's beautiful black and white images into an ethereal realm of colour. This is an evocative Karachi of our Technicolor dreams.

Contemporary Art's Turn towards a 'Thinking Photography'

The significance and influence of Iftikhar Dadi's photographic works is not obviously evident to most that have begun following Pakistan's blossoming contemporary art scene over the last few years. It only became visible to me through research for an ongoing book project where I interviewed artists about works that have most influenced their practice. Bani Abidi, Huma Mulji and Rashid Rana all acknowledged Dadi's influence, with Mulji and Rana specifically picking his *Urdu Film Series* from the early 1990s as among the works that inspired their own approaches to photography.

The *Urdu Film Series* is a suite of photographs of Urdu language films shown on Pakistan's (at that time) sole and state-controlled television channel. The project examines the use of television as a way of imagining and disseminating ideas and, in particular, the shaping of collective ideas of 'success' or 'urban modernity' as exemplified by the interiors, fashion, personae and gestures of the films. Originally shown in 1994 at Karachi's not-for-profit VM Art Gallery, it was perhaps the first instance of photography being presented as 'high art' in Pakistan's conservative art world, which has been more attuned to equating art with late-modernist painting.

In their new digital manifestations (2009), the works are several steps removed from the 'reality' of the depicted scenes. Physically, they are digital renditions of photographs of old cinema films replayed on television. Taken at slow shutter speeds, they capture scanning lines of the television screen and produce a grainy, blurred effect that suggests a dream or trance-like state. This distorted image is at odds with their slick presentation as C-type prints mounted on Diasec. By complicating their display and hence reception, Dadi succeeds in making us question the 'truth' value of what is being displayed.

It is this approach to photography that David Alesworth – artist and art teacher – sees as Dadi accepting Roland Barthes' challenge to the medium, 'ultimately photography is subversive not when it frightens, repels or even stigmatizes, but when it is pensive, when it thinks'.[4] This brand of 'thinking photography' is one of the defining features of contemporary art emerging from Pakistan. It has led painters, sculptors and film-makers to turn to the flexibility and immediacy

---

3 Shaukat Mahmood died of cancer shortly after the completion of this project in March 2009. *The Stretched Canvas* was first shown at Karachi's Photospace in February 2009. He was the son of the famous studio photographer S. Mahmood, whose eponymous studio on Zaibunnissa Street was a Karachi landmark.

4 Roland Barthes, quoted by David Alesworth in *Tampered Surface: Six Artists from Pakistan*, Richard Hylton and Alnoor Mitha, eds. (Huddersfield and Oldham art galleries, 1995) p.7.

offered by photography to create ambitious, multi-layered works that address domestic concerns, but in a visual language that also translates internationally.

Rashid Rana, originally trained as a painter, is perhaps the best-known exponent of this photographic turn. Using the simple conceptual device of composite images, borrowed from the visual language of advertising, Rana constructs multiple narratives by exploring the relationship between hundreds (and often thousands) of small individual images and the larger image they help create. Rana has used this notion of 'parallel realities' to explore a broad range of subjects, in multiple formats. In *Twins* (2007), a large two-panel composite photo work, small photographs of modest dwellings from the artist's native Lahore (a 'horizontal' landscape) are put together to build a skyscraper (a vertical landscape). The work visually references the façade of New York's Twin Towers, but also hints at the phenomenon of cheap labour from the subcontinent being used to build the skyscrapers of the UAE: the parallel realities in this being the lives of those who live in horizontal and vertical cities.

Bani Abidi's films and photographs over the past decade have marked an increasingly incisive investigation of self, nationhood, history, political power, and their social and institutional mechanisms in the South Asian context. In 2005, Abidi created a trilogy of works examining the central figure of Muhammad Bin Qasim, the Arab general who conquered Sindh, the southern province of Pakistan, in 712 AD. She imagines the cultural legacy of General Zia-ul-Haq's unsubtle attempts to 'Arabize' or 'Islamize' Pakistan's national identity during the 1980s, and whose effects have remained salient till today.

In her series of eight black and white photographs, *The Ghost of Mohammad Bin Qasim*, Abidi invents a character who believes himself to be Muhammad Bin Qasim. Don Quixote-like, he poses in front of (historical and contemporary) recognizably 'Muslim' sites all over Pakistan, carrying a flag and riding his horse. While the black and white format suggests documentary authority, the artist's obvious digital manipulation – placing the horse and its rider as if suspended in mid-air – holds up this staging of history to be a sham.

Huma Mulji's *Sirf Tum* (Only You) series, started with her attempts to capture real-life lovers in public spaces. But her requests for permission to photograph them were deflected with an understandable request to shoot them so that their faces were not visible. Unsatisfied with the resulting images, Mulji decided to re-stage the young couples encountered using naked Barbie and Ken dolls. Strategically placed on a park bench, in the long grass, or on a traditional stretched rope bed in a public square – Mulji's star-crossed lovers could be anyone; but the uneasy looks from passersby suggest that they are occupying a charged public space.

The Lahore-based Farida Batool's lenticular print, *Line of Control* (2004) shows two bodies – one male, one female – from torso to mid-thigh, side by side. The image's focal point is the line where the bodies meet. Shift in any direction and the illusory bodies move with you, but the line

stays almost static. Batool uses the sexual act as a metaphor for the carnal intimacy of South Asia's ruptured neighbours. Sex, with its multiple associations of birth, death, union, play, submission, domination and consent, brings this synergy into visceral focus.[5]

Looking Ahead

There are parallels to be drawn between the two different approaches to photography discussed here: between those who come to the medium through the art world and those whose approach starts with recording the real world. The most obvious is the use of the staged photograph to open up imaginary realms; whether this is through digital insertions *à la* Abidi; elements of performance by Mulji and Batool; or the studied pose against backdrops of an imagined paradise populated by beautiful people from Bollywood or Lollywood (Lahore's humbler equivalent) in Mohammad Amin's photographs. A second commonality is the recording, examining and imaginative de-layering of history. Examples of this are Tanveer Shahzad's uncanny shots of the often messy business of history being made on the streets (the lawyers' protest from 2008 or the siege of the Lal Masjid [Red Mosque] in 2007); as well as the rich selection of archive images of those who have shaped it from Pakistan's creation in 1947 to the more recent past all of these provide a documentary foil for Bani Abidi's reimagined investigations of history.

It is this movement towards the imagination, towards questioning the 'parallel realities' that we inhabit, the modes of living that we aspire to, and the 'truth' that we believe in, which activates these works towards a multivalent modality of a 'thinking' photography.

---

5 This description of Farida Batool's *Line of Control* is quoted from my curatorial notes for the exhibition *Lines of Control*, published by Green Cardamom (London, 2008) and available from http://www.greencardamom.net/projects

Emerging from the Shadows

Shahidul Alam

The first Friday of every month members of the Bangladesh Photographic Society (BPS), would clear out the furniture of Bijon Da's *Boithok Khana* (drawing room), move some of the chairs out to the verandah, and set up a table for the speakers. Bijon Sarker was the first member of BPS, and one of our early exponents of experimental photography. People would invariably arrive in dribs and drabs, but pretty soon the rickety chairs would get filled up and the crowd would spill outside. This was where Manzoor Alam Beg, a gifted teacher and the de facto leader of the photographic community held court. Young photographers with their first black and white prints would mingle with important figures like Rashid Talukder and Anwar Hossain, and the ever young Dr. Ansaruddin Ahmed would hand out his pristine prints. The crowd would wait in expectant silence for the results of the monthly photo contest, the monthly photographic newsletter then without pictures, would be distributed and invariably, there would be a speech or two. It was a camera club, trade union and a hangout joint all rolled into one. Despite this mix, the influence of the salon still lingered and much was made of acceptance in this context; a gold medal, a bronze, or even an honourable mention, was celebrated and applauded. Outside of the salon circuit we knew little of what was going on elsewhere, but if it was a well we were living in, it was a nice well.

There were few who remained from the old school. The recent split from Pakistan meant that the established studios like Zaidi's had gone. But the war of liberation changed the Bangladeshi psyche, while 1947 was of immense significance to South Asia it meant little to Bangladeshis; history books barely touched upon it and there were few references to it in literature. 1971 on the other hand was a lived experience, unsurprisingly therefore, apart from the early photographs of Golam Kasem Daddy dating back to 1918, there are few early photographs from Bangladesh. There followed a romantic period where photographers like Amanul Huq and Naibuddin Ahmed produced stylized landscapes and carefully set up idyllic images of people. Nawazesh Ahmed and later Anwar Hossain, began to adopt a more contemporary feel to their images. Bijon Sarker and Manzoor Alam Beg combined elements of classical pictorialism with the curiosity of an experimentalist. Sayeeda Khanom was the lone woman of that era doggedly pursuing a career in an almost entirely male profession.

1971 was a turning point. Rashid Talukder's nose for a picture and his journalistic instinct, ensured that he was at the right place at the right time throughout Bangladesh's turbulent history. Having had no formal education in photography, Talukder was freed of the compositional binds

that many contemporary image makers were trapped within. The square format had its own aesthetic, but Talukder and other photojournalists used the balanced frame to capture some of the most disturbing images of the twentieth century. Talukder's dismembered head of a slain intellectual framed by bricks and their sharp shadows being perhaps one of the most powerful images of the century. Talukder, Mohammad Shafi, Jalaluddin Haider and Aftab Ahmed were amongst the press photographers who documented some of the everyday events of 1971. But Talukder's picture of the bayoneting of Biharis had been hidden from public sight until the Drik picture agency published it in 1993. Kader Siddiqui, the man responsible for the killings, was too powerful a man to antagonize and until then no publication had been prepared to take the risk.

Photographers then started specializing; S.S. Barua and Nawab became the bird specialists, to be later followed by Enamul Huque and Shehab Uddin. Consumerism had arrived, and photographers in the new nation were turning to fashion, Shamsul Islam Al Maji brought a modern touch to glamour, but Amanul Huq in his classical style also pictured a rural Bangladesh, complete with the beautiful farmer's wife, her red sari provided by the photographer and her gourd plant, which he had planted the previous year so that it would be at the right height at the right time.

Then came the Salon era, Mohammad Ali Salim, Kazi Mizanur Rahman, Kashi Nath Nandy, Abdul Malek Babul, Debabrata Chowdhury were all fine photographers, but their arena was the camera club contest, with its prizes, medals and certificates. The rule of thirds, the well-placed diagonal, the balanced image, was what everyone was making and often the stickers at the back of the prints were more important than the images themselves. The Bangladesh Photographic Society became the launch pad for the contest-winning photographers. Its newsletter proudly boasted of Salon acceptances and strategies for winning contests were hotly debated at the monthly meetings. Stardom was based on number of medals and not on quality of content. Pretty pictures ruled.

While photojournalists had recorded street life and political strife, with a few addressing poverty, there was no culture of documentary practice. Photography was still seen as an illustration meant to fit in with a predetermined caption. The movement against General Ershad changed all that. Resistance had been building and the iconic image of Noor Hossain, with 'Let Democracy be Freed' painted on his back was a turning point. In 1971 the photographs were taken surreptitiously, under fear of death, in the new movement the photographers were in the fore, they were the witnesses of the people and empowered by the people's will. In response, Ershad clamped down on the media, enforcing censorship; the media retaliated en-masse, stopping publication, but the photographers continued to work. When the general fell, an impromptu exhibition was organized of pictures of the movement, the queue outside Zainul Gallery was nearly a mile long and there were near riots as people stormed the gallery to get a glimpse of their hard earned victory.

The struggle for democracy had an obvious impact on the photographic movement. 1989 was a significant year, 150 years after the birth of photography, the region's first photo library, Drik, and the Bangladesh Photographic Institute were established. After sustained lobbying a bill was passed in parliament the same year for a department of photography to be created in Shilpakala Academy, the academy of fine and performing arts, but this was never implemented. The workshops at the Bangladesh Photographic Institute and at Drik showed there was another way of working and that photography had more to offer than simply producing pretty images or winning awards. Photography was also trying to move away from being under the shadow of painters who still ruled supreme; the success of a photograph had always depended on how well it resembled a painting. The medium began to find its own identity, and while photography was still not considered art, photographers were now not so concerned about the label. They started to find their own solutions and did what other artists and media professionals had failed to do; they aggregated and made up for lack of external support by supporting each other. A revolution was in the making.

But there were other pressures too. Most photographers still found it difficult to make a living and the lure of *bidesh* (foreign lands) was too much for many to withstand. Several of the young photographers who were making the transition away from Salon photography, decided to try their luck overseas but were largely unsuccessful. Nasir Ali Mamun was the exception, portraiture had always been his forte and while others drove taxis, worked in petrol stations, or had other low paid jobs, Nasir took this opportunity to produce portraits of people he admired; Allen Ginsberg, Günter Grass and many others filled his album. He was able to expand his photographic repertoire and eventually, when he decided to return to his native land, he was able to establish himself as *the* portrait photographer of the era. Fine portraits adorned the newspaper he worked for, and while the post was largely ornamental, he was made the first picture editor of a newspaper.

With the return of democracy, new newspapers filled the news-stands hungry for images, resulting in a resurgence of the media. Simultaneously, the nation's first picture library was set up. While the international media had no interest in the democratic struggle in Bangladesh, the cyclone in 1991 that followed was familiar fodder to the world media and their appetite was insatiable. The establishment of the library meant that this time the work of local photographers also filled the pages of the international press. Not only were they taken by locals, but the content and focus was different to the work of European or American photographers; *The New York Times* published a full page on their *Sunday Week in Review* on the 1991 cyclone which did not show a single corpse. There were pictures of fishermen rebuilding their boats, farmers replanting seeds, villagers rebuilding their homes. The world began to engage with a new storyteller, one with local roots.

The newly-formed agency Drik began to bring in photographers from all over the globe to conduct workshops. It circulated images widely with credit lines and photographers learnt to protest when their pictures got stolen. The movement crystallized with the formation of Pathshala, the South Asian Institute of Photography, which signaled a clear move away from Salon photography. Documentary photographic practice became an emerging trend and soon a few women joined the ranks; the photo stories ranged from the usual 'subjects' of international photographers, like prostitution and floods, to the more personal representation of family life and the search for identity. The students were hungry, and the combustible mix of inspiring teachers and driven students soon created the photographic explosion that was inevitable. Before 1998, no Bangladeshi photographer had ever won an award at World Press Photo, but Shafiqul Alam Kiron's winning entry on women victims of acid attacks was soon followed by Chobi Mela, the first festival of photography in the region. The heady mix of great photographers walking down the streets of Dhaka, opportunities to showcase work alongside the best of the best was inspirational. Meanwhile the school continued shaping their craft, pushing them to their limits. *Time Magazine*, *Newsweek*, *Guardian*, *Le Monde*, and other leading publications across the globe suddenly woke up to this great wealth of photography in Bangladesh.

But success is a hard act to live with and the rapid recognition of the star photographers created a flock of clones who followed. Again Chobi Mela proved to be critical, the identity of the festival itself was changing, Drik's success had given it the overall stamp of documentary practice, but slowly other photographic genres were creeping in. Fine art, conceptual work, installation, began to work their way into the gallery spaces. The level of intellectual engagement drew many others besides photographers internationally. This was the spark that was needed, a resurgent Pathshala started producing more provocative work and broached new territory. It was a movement in the making and the rules were being made as one went along.

The selection of photographs from Bangladesh for this exhibition maps this journey, through the images that formed the milestones of this movement. There are significant departures from the mapping we had attempted to follow; the absence of the physical representation of habitats, artefacts and mementos that are often a part of vernacular photography has been unexpected. Until recently, even family photographs, weddings and the many other everyday things that have always been the visual basis for understanding cultures have largely not been preserved. Waqar Khan has made an important contribution by collecting old photographs, mostly from aristocratic homes, which document some aspects of this history, but the warm humid climes of this delta has led to the erosion of much of our physical heritage. The shifting of the rivers has led to an uprooting of many who can no longer relate to a homestead of their own. This transience and the nomadic existence that follows has perhaps led to the loss of a need to preserve – very few archives exist, not only in visual terms, but in music and film and other art forms. This absence,

in a way, documents a mode of thought and a way of life that perhaps tells more about Bangladesh than the missing photographs might have done.

Not every artist is featured, but every influence is presented directly or indirectly. The early work of Golam Kasem and the establishment of the Camera Recreation Club had a distinct influence. Manzoor Alam Beg's steadfast role as a mentor and an organizer held the community together for many years. The Ahmed brothers brought out the first book on photography, and Nawazesh Ahmed, an agronomist with a PhD brought respectability to the medium, and at least for him an acceptance within academia. Anwar Hossain the *enfant terrible* who brought immediate attention through his arresting images, his controversial statements and his maverick lifestyle has largely retired into oblivion. Hasan Saifuddin Chandan (and the string of fine photographers who produced evocative images in the early 1990s), is now less influential, although the Map Agency which he helped to set up continues and has made a valuable contribution. Sayeda Farhana, Sanjida Shaheed and a few other photographers, mostly women, began to explore the edges of contemporary photography, using their training as social scientists, fine artists, and in other areas of learning to inject into photography a tertiary value which the more straight-laced, mainstream photographers had failed to achieve. But the moment still belongs to the young crop of photojournalists who have recently come out of Pathshala. Abir Abdullah, GMB Akash, Saiful Huq Omi, Munem Wasif, Khaled Hasan and other emerging photographers, all photojournalists of exceptional talent that have made the world sit up. The wealth of photography emerging from this small nation has had a massive impact on the world of photojournalism. Many of these former students are now the new mentors. The traditional forms of apprenticeship might have been lost over the years, but a more classic form of pedagogy has led to a learning environment that will continue to exert a profound influence on Bangladeshi and international photography.

Coming Out Better

Christopher Pinney

... in Photography I can never deny that *the thing has been there.*

Roland Barthes[1]

In India, as elsewhere, the power of the camera has been understood to reside in its ability to capture an event, rather than anything as abstruse as reality. This event is created by the ensemble of poses and accessories presented to the camera at the moment of exposure. It is marked by the particularity and specificity of what Roland Barthes called the body (*corps*) whose singularity he contrasted with the generality of the corpus.[2]

Corpus can here stand in for reality. It denotes all those abstracted and normalized concepts which are so often invoked in discussions around photography (is the image 'true'? or, conversely, does the camera 'lie'?). The realization that a photograph can only ever deliver a singular body – as Barthes puts it 'the event is never transcended for the sake of something else'[3], that it is always bound to the specificity of the moment of exposure – can be seen to inform a long lineage of photographic practice within India. The event of each photograph becomes a distinct world, one in which what matters is the rightness of fit[4] within that world. The secondary question of the fit between that world and a wider world (the corpus) is *not*, countless Indian practitioners seem to have understood, strictly speaking a *photographic* question. It is a consequence of photography's technics, and its necessary entanglement in the specificity of time and place, that it can never go beyond the body and towards the corpus.

The camera records what is placed in front of it and on its own is incapable of making distinctions about the relationship of its visual trace to psychic, social or historical normativity. It never knows and can never judge whether what it records is typical, normal or true. Consider for a moment a famous image taken by the photographer Felice Beato (*c.* 1834-1907) in Lucknow in March 1858, four or perhaps five months after its recapture. It shows the interior of the Sikandarbagh where numerous bones are scattered. On sound historical grounds, we can be fairly certain that Beato (who had arrived several months after the fighting had ceased) arranged for buried remains to be disinterred and placed in order to locate the event of his

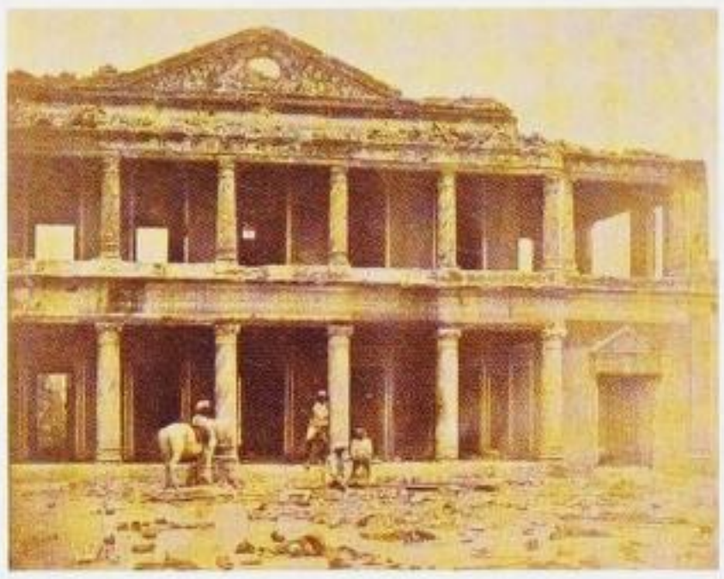
---

1 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981) p.76.

2 Ibid., p.4.

3 Ibid.

4 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978).



Felice Beato
The inside of the Sikandarbagh where 2,000 men were killed, Lucknow, 1858.
© British Library Board, Photo 27/(2)

making of the photograph mimetically closer to the event of the fighting.[5]

Beato's image invites a number of observations and accusations and I want to briefly focus on the differences between two of them. A commonly heard accusation is that Beato has somehow falsified history, or that his camera has lied. The problem to which this accusation draws our attention is that 'things weren't really like this'. Beato has stage-managed a scene, contrived an irreality purely for the purposes of his camera. The photograph is therefore in some way false.

But false in what way? Has the camera lied or has it documented an event (a body) with a certain inevitable optical specificity (for instance we could take a ruler and manual of trigonometry and calculate the distance between the recently disinterred skeletons which Beato has had so carefully arranged). If we concede that the camera has not lied, then where would we want to relocate our doubt about the reliability of what has been recorded? Should it be repositioned in the crevasse between the event recorded in the photograph, and the event to which the photograph seems to gesture? This would seem reasonable for part of our scepticism towards the image derives from what we are asking it to signify. Because Beato's photographs (marketed by the London entrepreneur H. Hering along with photographs of celebrities engaged during the Mutiny in India) were being presented as remarkable scenes of historical events, we expect the photograph to be about that historical event rather than about the micro-event of the making of the photograph. If we consider that micro-event we see immediately that the camera has not lied (it is of course incapable of doing so). Our anxiety can then be seen to be situated in the relationship between micro-event and historical event, between body and corpus. Beato's photograph has recorded the event offered to it with considerable fidelity. Our anxiety about the image is a consequence of the manner in which it is being asked to masquerade as another type of event.

Indian photographers and commentators seem to have understood very well the difference between photography's micro-event – what Barthes calls its 'sovereign Contingency', the specificity, the irreducible particularity of what can happen only once – and that something else (the corpus), which it can never become except through a category error or other parallel confusion. The distinction was clearly understood by T. Rangachari, the chair of the 1927-8 Indian Cinematograph Committee who, commenting on the potential effect on Indian audiences of seeing naked

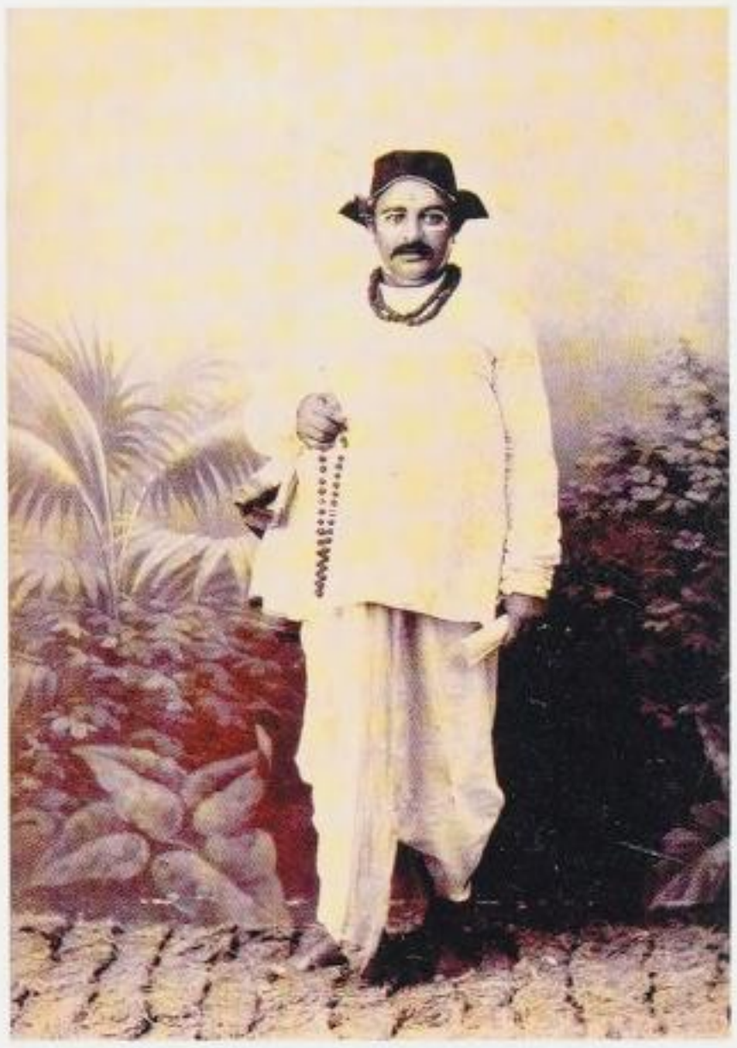
5 Christopher Pinney, *The Coming of Photography in India* (London: British Library, 2008) pp.127-9.

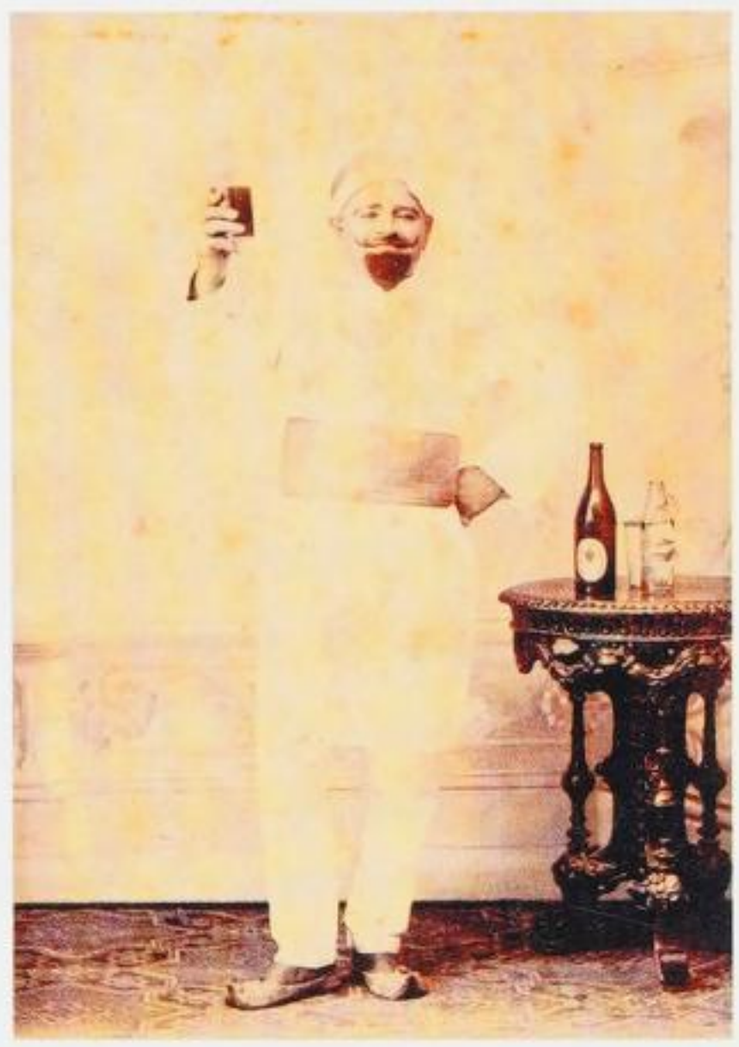
actresses on the screen, argued that the 'question of [the] representation or misrepresentation of western life on the screen' was not the relevant issue. The only question of importance he concluded was what he described as 'the fact' (in the final Report of the Committee this phrase is underlined) that western actresses were prepared to act in this manner in front of the camera which was 'bound to create a deservedly bad impression about western morals in the country'. Rangachari's fact was what Barthes referred to as the 'absolute Particular', 'the *This* (this photograph and not Photography)', what I have referred to above as the micro-event and what film scholars refer to as the pro-filmic.

Parsi theatre actor, cabinet card *c.*1880s or later. Collection Christopher Pinney

The freedom of the pro-filmic – liberated from the need to connote the something else of reality and truth – has been relished by Indian photographers. We can see its allure in a series of cabinet cards depicting actors in a Parsi Theatre troupe, dating from the end of the nineteenth century which make explicit the continuity of acting on the stage and acting in front of the camera. One actor appears in three different guises: he wears a fez and ornately embroidered jacket with the relaxed disposition of a jocular theatrical Sultan; he appears as a devout Shaivite holding a *mala* of *rudraksha* beads; and he appears in a cummerbund as a servant breaking all the rules, toasting the spectator with a glass of beer poured from a bottle that sits on an ornate three-legged table to his left.

Alongside these self-consciously humorous images we might place Narayan Vinayak Virkar's (1890-1968) extensive documentation of nationalist leaders in the second and third decades of the twentieth century. Born in Ratnagiri, Virkar studied photography in Lahore before returning to Bombay where he eventually opened a studio on Girgaum Road around 1916. It was here that he would extensively, and majestically, photograph the leading nationalists of his day including B.G. Tilak, Chittaranjan Das, M.K. Gandhi and Subhash Chandra Bose. Among the most striking aspects of his work – alongside his sheer technical mastery of the medium – is the severance he imposed between his portraits and the animated exterior world of politics and current affairs that his protagonists occupied. Virkar's studio becomes a self-enclosing world within which his subjects act out the roles of political leader, newspaper editor and activist. Many of his portraits bear an uncanny resemblance to the work of the eighteenth-century painter Pompeo Batoni, who was the Rome-based flatterer of British Grand Tour egos. This is in many respects extremely surprising for we know that Virkar intended his images to act politically as part of a national





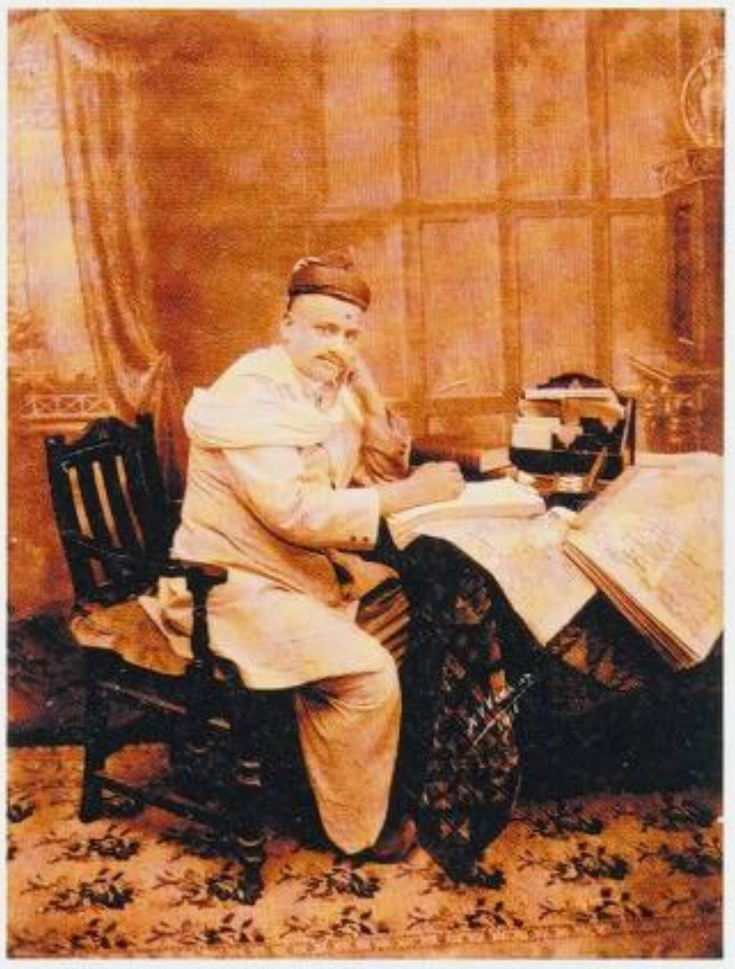
Parsi theatre actor, cabinet card *c.*1880s or later. Collection Christopher Pinney

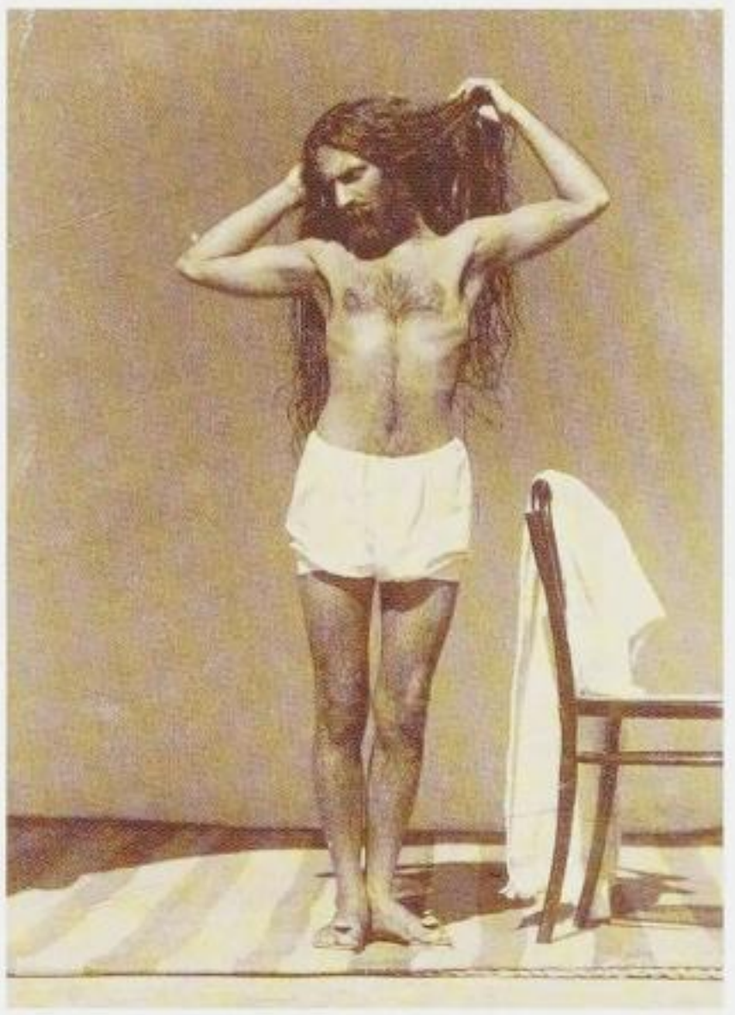
struggle for liberation. But in the space of the studio, the force-field of the pro-filmic seems to impose its own detached logic. Like Batoni's, Virkar's images make no claim to render visible a subjectivity. Rather, they mobilize a set of visible and formulaic signs that are asked to do the work of signifying decisiveness, energetic immersion and public engagement. An image, perhaps of the editor N.C. Kelkar (who worked extensively with Virkar's favourite subject, B.G. Tilak), shows him seated at a table surrounded by newspapers (seemingly *Kesari* on which both Tilak and Kelkar worked) and the paraphernalia of a working journalist, but everything about the *mise en scène* signifies the pro-filmic space of Virkar's photographic studio, a space in which Kelkar himself is clearly occupied not with writing, but with looking at himself through the process of being photographed writing.

This celebration of the pro-filmic as a space of 'sovereign Contingency' where all that matters is rightness of fit *within* the image (rather than an agreement with a pre-existing something else) is also apparent in the work of Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954), the philosopher, Sanskritist, Persianist, and photographic-enthusiast father of India's great modernist painter Amrita Sher-Gil. Born into the landed aristocracy in Punjab, Sher-Gil's links with the revolutionary Ghadar Party would result in the confiscation by the British of most of his land and his further retreat into reclusive contemplation. Vivan Sundaram makes a good case that Sher-Gil was one of the invisible pioneers of modern Indian photography. He experimented with autochromes and made stereoscopes, but his most powerful legacy lies in his elaborate self-presentation through photography. Sundaram notes how these self-portraits 'explore a range of characterizations: an assertion of [Sher-Gil's] physical being, his intellectual countenance, his melancholic moods, his liminal being'.[6] His physical being is displayed in a number of

images where he stands in *dhoti* or shorts, his arms stretched to display his bare chest. In these images he acts the role of the diffident yogi, self-regarding but unsure of his worth. Melancholy pervades other self-portraits where he presents himself (he was an ardent follower of Tolstoy and had his 'attire designed to resemble the tunic in which Tolstoy was usually photographed'[7]) as a hybrid Russian intellectual and peasant, his face emerging from a straggling flurry of white beard, by turns resolute, stoical and seemingly burdened by his country's own struggle with feudalism and the rule of tyrants. Other self-portraits relocate meaning away from the face and onto repertoires of other signs. In images where he appears in front of his library shelves, or posing at a desk on which heaps of learned tomes are stacked, the face is still called upon to signify, but as an astronomer peering through his telescope we see simply the body performing the role, and as a writer, seated on his bed, he is just a blur of activity as he hammers away at his typewriter.

Sher-Gil's extensive investigation of his multiple photographic incarnations find a deep resonance in vernacular portraiture practices. In rural and small-town central India, the studio retains a central place in most people's encounters with photography. Increasingly cheap and easy to use cameras have yet to sustain serious practices of self-photography: consumers still opt to surrender themselves to their local studio impresarios, in the hope that under their skilled direction they will 'come out better'. This sense of wanting to come out better in their photographs – *is se bhi zyada acchha mera photo ana chahie* – is the aspiration of every visitor to the studio.



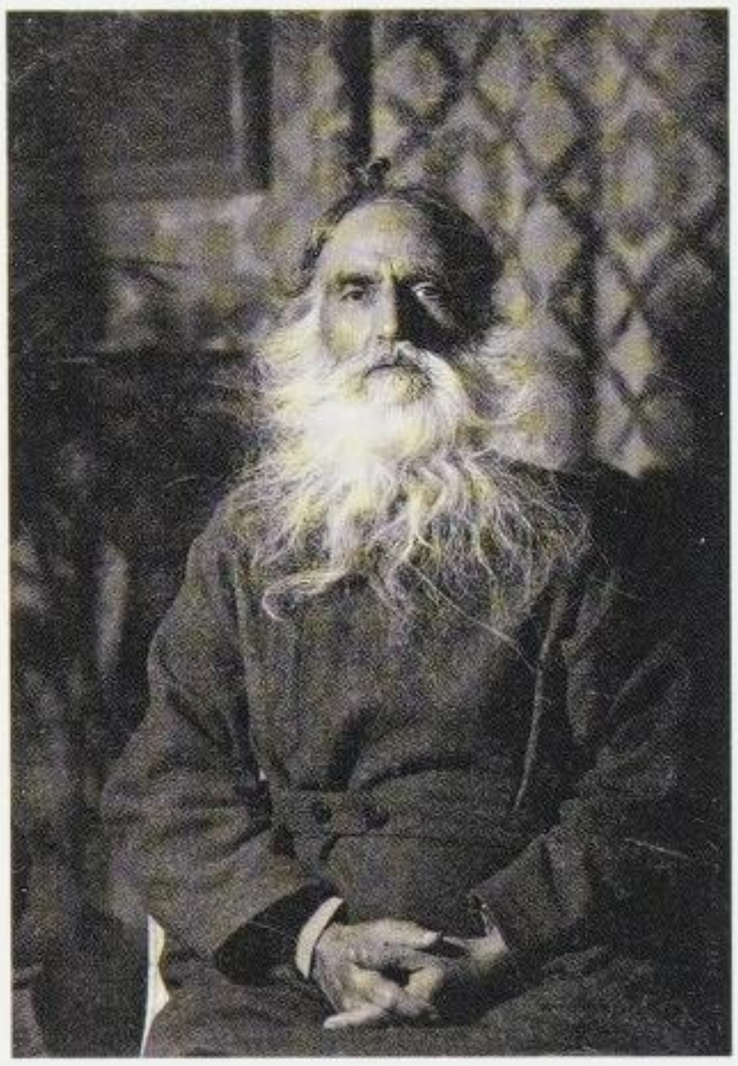


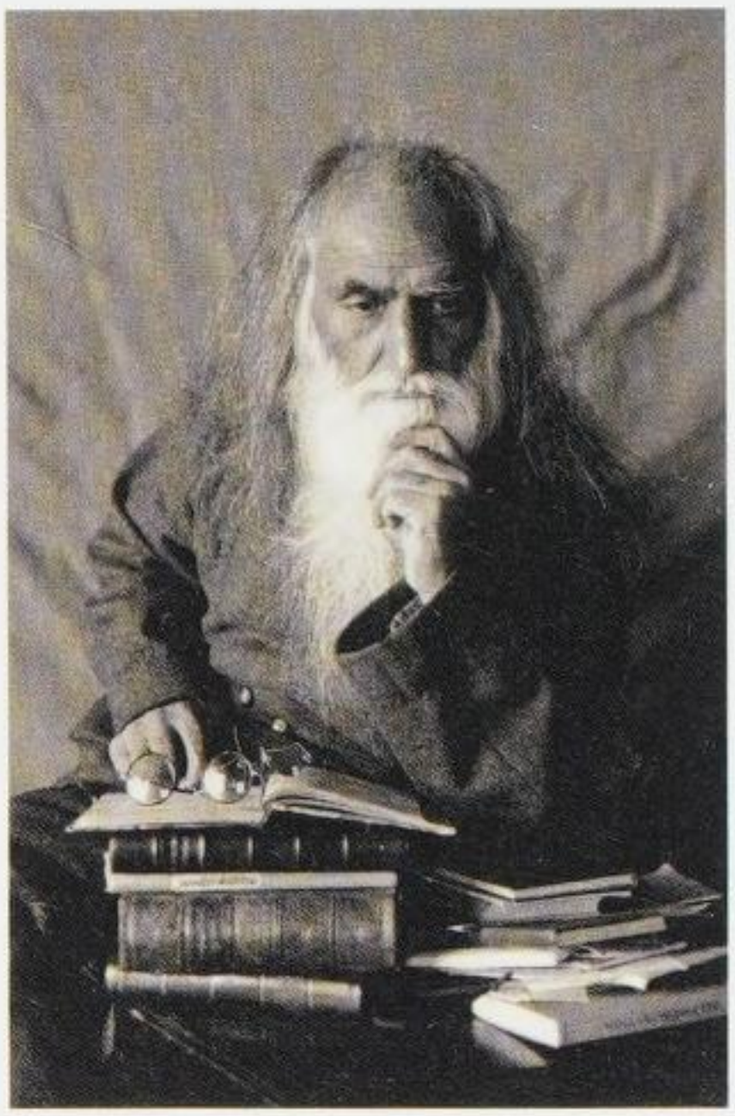
N.V. Virkar
Studio portrait, probably of the journalist and editor N.C. Kelkar, Bombay, *c.*1916. Collection Christopher Pinney

Umrao Singh Sher-Gil
After a Bath: Self Portrait, 1904. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

6 Vivan Sundaram, *Re-take of Amrita* (New Delhi: Tulika, 2001) p.5.

7 Deepak Ananth, 'The Gaze of the Amateur', *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript* (New Delhi: Photoink, 2008) p.224.





Umrao Singh Sher-Gil
Flowing Beard: Self Portrait, c. 1933.
Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Umrao Singh Sher-Gil
Pretending to think over what he has read: self portrait, 1937. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

They denote by this the desire not to replicate some pre-existing something else (for instance that impossible subjectivity of who they really are), but to submit themselves to masterly pro-filmic technicians who are able, through the use of costume, backgrounds, lighting and camera angles to produce the desired pose, look, *mise en scène*, or expression. One such technician is Vijay Vyas of Sagar Studios who noted that 'everyone wants to look their best' and then proceeded to catalogue the activities and interventions that fed into the transformative zone of the pro-filmic: '...they hope they will look their best in photos. They don't want to wear their everyday clothes. Just like you – if you want your photo taken, you'll brush your hair, wear your best shirt... They don't want *vastavik* [realistic] photos. They always say I want to look good... everyone says I am like this but I want to come out better than this in my photo. So we try.'

Vyas continues, with the slightly exasperated patience of a professional who has been tending to his clients' desire for improvement over many years: 'They brush and braid their hair, put on [talcum] powder, put on cream, put on lipstick, they change their dress, they wear good clothes, put on a tie, wear a coat, they make sure their trousers are OK, then they say "Take an action photo", "take my photo with this type of dress", Rajasthani dress, with a *matka* [clay water pot] and so on. Women wear lots of ornaments, and then when I've got a good angle I can photograph.'[8]

I cannot help thinking that both the small-town photographic consumers and the professional studio photographers I know would understand perfectly why Beato ordered all those bodies to be disinterred. They are equally uninterested in the historical record of the something else, of the corpus, choosing instead the specificity

8 Cited in Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (London: Reaktion, 1997) p.80.

and freedom offered by the 'sovereign Contingency' of the body.

The formalized practices of such small-town photographers are part of the broader repertoire of a popular visuality upon which the contemporary artist Pushpamala N., working with the photographer Clare Arni, draws. For her, calendar art, nineteenth-century colonial photography, chromolithographic images of goddesses, vernacular studio portraiture, and film stills and posters depicting actresses in commercial cinema are all part of a complex found culture of the street to which she pays homage.

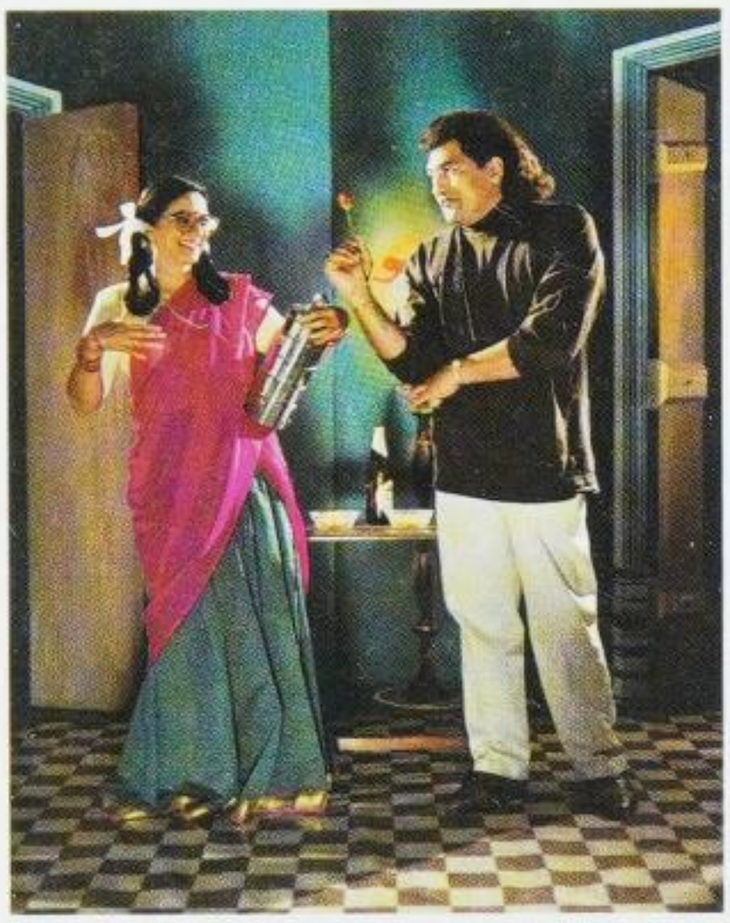
Pushpamala N. recreates earlier images to ask complex questions about the body that the event deposits. Her carefully staged *Flirting* made in 2001 re-enacts a 1990s Kannada language film still. In the re-enactment, Pushpamala N. adopts a youthful guise and holds a tiffin carrier in her left hand as she flirts with the male bearer of a rose. The viewer immediately apprehends this image as *filmi* part of the cinematic grammar of India's public culture, that is as referencing in some act of secondary homage; a filmic original.

Composite print by Suhaag Studios, Nagda, Madhya Praesh. The image stages the photographer's brother as a poetic dreamer, mobilizing imagery from popular Hindi cinema, *c.* 1980. Courtesy of Suresh Punjabi

Composite print by Suhaag Studios, Nagda, Madhya Praesh. The right-hand figure wears a 'Gandhi-cap' associated with Congress politicians, *c.* 1980. Courtesy of Suresh Punjabi

Pushpamala N. engages the nature of the pro-filmic, that is the object or event that is placed in front of the camera. As Pushpamala N.'s captions make clear, however fanciful we might assume the image's presumed corpus, it is always, ineluctably, a body, tied to the material conditions and its own making. Hence *Flirting*, a C-type print on metallic paper, is dependent on numerous physical acts which she meticulously documents. Among these are an 8-by-8 foot set painted by K. Sampath at Pushpamala N.'s studio in Bangalore, canvas cloth from a wholesale market at Okalipura, and linoleum flooring from JC Road. Pushpamala N. documents the source of the studio lights, and of the various costumes and props (*inter alia* the man's wig from Nataraja Dress Co., spectacles from Avenue Road, and tiffin carrier from Gandhi Bazaar market). This insistence on the pro-filmic – on the body which photography produces – is then subject to a recursive further enframing in *The Process Series*, subtitled *A Complete Record of the Procedures and Systems Used for Study* which documents the creation of each *mis en scène* recorded in Clare Arni's photographs.

In her *Bombay Photo Studio* series (2000–2003), Pushpamala N. mimics the conventions of nineteenth-century portraiture. From the 1860s onwards, numerous studios clustered on and



Pushpamala N. and Clare Arni
Flirting (After 1990's Kannada Film Still)
From the photo-performance project *Native Women of South India: Manners and Customs*, 2000–2004. Courtesy the artist and Bose Pacia, New York

Pushpamala N.
Bombay Photo Studio: Portrait of a Christian Woman, Camera: J.H. Thakker and Vimal Thakker, India Photo Studio, 2000–2003. Courtesy the artist and Bose Pacia, New York

around Kalbadevi Road pictured customers within highly formalized *mise en scène*, frequently conjured by a carpet, table or pillar, and a vase with flowers. These constitute the repertoire for Pushpamala N.'s *Triptych* (*Portrait of a Mohammedan Woman, Portrait of a Hindoo Woman, Portrait of a Christian Woman*). A refusal within the space of the pro-filmic by means of veiling and turning away (the Muslim and Christian women are veiled, the Hindu woman sits with her back to us) problematizes our role as viewers and seems to internalize the photograph's own space. As Pushpamala N. has recently said in an interview, 'One is inside the image, not just outside, looking.'[9] The series was photographed by Vimal Thakker, the son of the leading creator of 1950s *filmi* glamour, J.H. Thakker.[10] Thakker's India Photo Studio in Dadar was founded in 1948 and after a commission to shoot the publicity for the Hindi film *Chakori* established himself as the pre-eminent purveyor of dramatically lit images of Bombay cinema's stars such as Nargis, Meena Kumari and Guru Dutt. His son's collaboration in Bombay Photo Studio helps transform Pushpamala N.'s images into commentaries on the act of making the photographs; establishing the *mise en scène*, placing furniture, arranging lights and diffusers to create the appropriate mix of stark shadow and brooding depth. This concern with the pro-filmic – its apparent disinterest in anything outside the space of its own making – is heightened by the occlusion of veiling and turning away which emphasizes the peculiar relation of the sitter to the camera in the act of being photographed, rather than to us the viewer.

All the examples discussed here – Parsi Theatre actors' self-presentations, N.V. Virkar's nationalist-propagan-

9 'Interview with N. Rajyalakshmi', in Pushpamala N. and Clare Arni, *Native Women of South India* (Bangalore, N.D.: India Foundation for the Arts [c. 2006]) p.135.

10 Marta Jakimowicz, 'The self versus self-images and the cliché' in *Pushpamala N. Indian Lady* (New York: Bose Pacia, 2004) n.p.

distic studio portraiture, Umrao Singh Sher-Gil's remarkable body of self-portraiture, the demands of central Indian photographic studio clients for a performative excess, and Pushpamala N.'s concern with the internalized pro-filmic space of the studio – direct our attention to what Roland Barthes termed the '*necessarily* real thing which has been placed before the lens',[11] the *thing that has been there* that can never be denied. I have stressed the desirability of sundering this from the wholly different question (with which nevertheless it is nearly always confused) of what Barthes calls 'the *optionally* real thing to which an image or sign refers'.[12] This is the distinction which we encountered earlier between the body and a corpus. The Indian practices engaged here all share this concern with the body, with what we might think of as the *autonomy* of everything that is placed in front of the camera. Freed from the demands of being realistic in the sense of conforming aesthetically or normatively to a wider world, they remain necessarily, real.

Pushpamala N.
Bombay Photo Studio: Portrait of a Hindoo Woman, Camera: J.H. Thakker and Vimal Thakker, India Photo Studio, 2000–2003. Courtesy the artist and Bose Pacia, New York

Pushpamala N.
Bombay Photo Studio: Portrait of a Mohammedan Woman, Camera: J.H. Thakker and Vimal Thakker, India Photo Studio, 2000–2003. Courtesy the artist and Bose Pacia, New York

11 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981) p.76.

12 Ibid.

Journeys into Inner and Outer Worlds:

Photography's Encounter with Public Space in India

Sabeena Gadihoke

The streets of old Delhi are truly fantastic, the chaos is frighteningly real. Your eye is led from one thing to another; before it can rest your sight must move on. The movement pulls you. The crowds on all sides, wagons, bicycles, vendors, cars, cattle, a thousand shops, the curbs lined with goods, lumber carried across the street, horns blowing. Colour dashes in front of you; each street is a tunnel of movement, of frenzy. The vision is exhausting, the masses of Asia weigh down on you, you see too much, your eyes want rest.

William Gedney, November 18, 1969[1]

Arriving in India in 1969, William Gedney's bewilderment at the excess of colour, movement and crowds on the streets of Delhi was not surprising. He was articulating the problems that photographers from and beyond the subcontinent (the outsiders and insiders) have had to contend with while shooting the uncontrolled nature of public space in India. This essay revisits this history through fragments, it deals with broad brush strokes and moments, focusing primarily on post-independence photography. Reflecting on representations of public space through the work of documentary practitioners in the last quarter of the twentieth century, it moves through other moments and genres of photography to suggest that while the discourse of realism has been integral to the imaging of the exterior world, there could be other ways of accessing this experience. Posing questions about new formalistic possibilities arising from the practice of contemporary photographers and artists at the close of the first decade of this century, it asks if the subjectivities and intimacies of inner worlds; its ghosts and demons, dreams and fantasies and intangible experiences could be appropriated and recast in the imagining of public place.

Various scholars note that the private-public dichotomy that has historically existed in the west is not easily applicable to the streets in India.[2] Cognizant of these private dimensions of the

---

1 William Gedney, 'India: Bittersweet Land' in *What Was True: The Photographs and Notebooks of William Gedney*, ed., Margaret Sartor and Geoff Dyer, (The Center for Documentary Studies in association with W.W. Norton & Co. New York/London: Lyndhurst, 2000) p.110.

2 See Arjun Appadurai, 'Street Culture', *The India Magazine*, vol. 8, December 1987 and Dipesh Chakrabarty, 'Open Space/Public Place: Garbage, Modernity and India', *South Asia*, vol. 14, no. 1, 1991. Noting that Indian streets are often the scenes of intensely personal acts such as bathing or worship, Appardurai points out that Indian street culture did not rely on 'sharp breaks between "inside" and "outside", "private" and "public", personal and collective activities'.

public, this essay looks at how a largely realist discourse of photography has captured the *physicality* of public space through themes such as landscape, the streets and everyday life, crowds and demonstrations as well as other public and political events. It discusses the representation of a significant moment of 'outdoor India' through the lyrical work of documentary practitioners in the 1970s. Shifting genres, it moves to another moment of public visibility and citizenship through a discussion of press photography in the 1940s and 1950s. Suggesting that there were other representations of public life in print culture outside of a nationalist project that focused on politics, this section also draws attention to the capturing of everyday and urban life through social histories documented by the tabloid press and advertisements at the time. It concludes with a discussion of more recent self-conscious interventions of practitioners within public space in contemporary globalizing India. Locating each of these three moments and genres in their own context, the essay attempts to reassess both the strengths and inadequacies of realist modes of representation within a form that has been historically defined by its indexical status.

Raghubir Singh
Man Diving, Ganges Floods, Benares, Uttar Pradesh, 1985. Photograph © Succession Raghubir Singh

Raghubir Singh
Ganpati Immersion, Mumbai, Maharashtra, 1991. Photograph © Succession Raghubir Singh

Poetic Realism and its Discontents

The dilemma posed by Gedney would elicit all kinds of different responses from documentary photographers who started to create bodies of work from the 1970s on. While many of them would eventually turn their backs on careers in the press, the ghosts of an earlier photojournalistic impulse to record persisted.[3] In the absence of other forums to showcase photographic

3 Photojournalism of the 1960s was a response to the undelivered promises of the new nation state. Kishor Parekh's photographs of the war with China in 1962 and the liberation of Bangladesh in 1971 represented a gritty, outdoor, guerilla type of photography. This sensibility would be inherited in the early work of Raghu Rai and his brother S. Paul who started their careers in the press in the 1960s and later by photojournalists like Pablo Bartholomew, Prashant Panjiar and Pramod Pushkarna who covered major political events, wars and disasters for the national and international press. All these photographers would pursue independent bodies of work in addition to their photojournalistic assignments.

Raghu Rai
Local Commuters at Churchgate Railway Station, Mumbai, 1995. Courtesy the artist

Raghu Rai
Evening Prayer at Jama Masjid, Delhi, 1982. Courtesy the artist

work, their images would also be informed now by tourism-driven glossy books. It is not surprising that documentary work in the next two decades would be marked by images of tragedies or disasters such as the Bhopal gas leak and anti-Sikh riots, as well as pictorial photo ethnographies about landscape, communities and iconic fairs, often inviting charges of presenting an exotic and unchanging India. Perusing both the spectacular and the clichéd, as well as the ordinary and the mundane, certain practitioners created independent projects using a form of poetic realism. Different from the more distanced ethnography of colonial photographers, *flâneur* photographers like Raghubir Singh and Raghu Rai used a traveller's gaze to photograph everyday life through lyrical photo essays. Structured as journeys along the highways, rivers, towns and cities of India, Singh's books on Benaras and Bombay were representative of this kind of photography. His last book, *A Way into India* used the Ambassador car and its contours as a moving picture frame to tell stories about small town, urban and pastoral India.[4] With a monumental body of work to his credit and an influence over at least two generations of photographers that followed, Raghu Rai remains to this day a master storyteller and poet in his ability to capture quieter and more reflective moments within the cluttered *mise en scène* of the public world.

The spirit of Cartier-Bresson who had visited India since independence touched this early generation of photographers that included Mahendra Sinh and S. Paul. While the spontaneous implications of the 'decisive moment' could be debated in its quite calculated wait for a perfect frame, there is no doubt about its attraction for photographers of the outdoor, obsessed with capturing the ephemeral and fleeting nature of daily life in India. In the chaos of public space there would have seemed no better way to freeze this multiplicity of experience. Many responded to their social world with a more direct snapshot-like aesthetic that played on irony and juxtaposition. A key element in this imagery of the everyday was its use of the multiple images of the street; posters, billboards, advertisements and graffiti. The excess of colour in India seemed to

4 During the span of his short lived career Singh published numerous books. The works discussed in the essay include *Bombay: Gateway of India* (New York: Aperture, 1994), *Benaras: Sacred City of India* (London: Thames and Hudson, 1988) and *A Way into India* (London: Phaidon Press, 2002).

pose a dilemma for these photographers and many of them (with exceptions like Raghubir Singh) deliberately chose to work mainly in black and white.

Bodies of work structured around the quintessential character of cities became another way to make sense of the experience of urban India. Raghu Rai's rooftop romance against a monsoon sky in Calcutta or his stunning images of rush hour Bombay could be seen as examples of this.[5] A younger generation of photographers emerging from the 1980s would mark both continuity and departure from this tradition of poetic realism. Like Rai, some of them created bodies of outdoor work marking the transformation of cities over decades. Among these is Ketaki Sheth's work on the streets of Bombay and Ram Rahman's social landscapes of Delhi taken over a period of 20 years. The city emerged in more oblique ways too, for instance as a rich backdrop for a photographic 'main' subject, as in Sooni Taraporevala's insider portrait of the Parsi community from 2000. If Bombay was the preferred subject as India's most modern city, another city captured the imagination of numerous other photographers for very different reasons.[6] Citing the visual excess of Benaras and its almost unchanging value from colonial times as a symbol of an amorphous Hindu-Indian essence, historian Sunil Khilnani notes, 'The Taj Mahal may be India's most photographed building but Benaras is its most photographed city.'[7] In an important essay he draws attention to the representational departures made in the work of Dayanita Singh who chose to see the city not through the spectacle of its burning *ghats* and bazaars but through the secluded inner spaces of the Anandamayi ashram and its female

Raghu Rai
The Romance of the Rooftop, Calcutta, 1989. Courtesy the artist

Ketaki Sheth
Boy over Puddle, Ganesh Gully, Lalbaug, Mumbai, 2004. Courtesy the artist and Sepia/The Alkazi Collection of Photography

Ram Rahman
The Funeral Procession of Safdar Hashmi, Delhi, 1989. Courtesy the artist

5 See Raghu Rai, *Calcutta* (India: Time Books International, 1989).

6 The titles of Raghubir Singh's books on Benaras (*Sacred City of India*) and Bombay (*Gateway to India*) are indicative of the ways in which these cities were framed in terms of their relationship to tradition and modernity.

7 Sunil Khilnani, 'What to See in Benaras' in *Biblio*, January-February 2003. This essay was originally written for the exhibition of Dayanita Singh's Benaras work titled *I am as I am*.

Dayanita Singh
Untitled, from the series *I am as I am*, 1999. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Sunil Janah
Crowds gather in the streets of Calcutta after hearing the news of the assassination of Mahatma Gandhi, 1948. Courtesy the artist

inhabitants who live far above the city. The idea of looking at public space through the lens of inner worlds is a point to be signposted and returned to later in this essay.

Singh's photographs of Benaras (1999) draw attention to the gendered nature of space and the different ways in which women have approached it. A more conscious feminist expression of this relationship came through the photographic work of artist Sheba Chhachhi. An unofficial biographer of the women's movement in 1980s Delhi, her early photographs of the presence of women in street demonstrations and campaigns were followed by a feminist revisiting of the much photographed Hindu festival, Kumbh Mela within a work titled *Ganga's Daughters* (2001–). Photographing women who had undergone a spiritual transformation, Chhachhi's images of androgynous bodies stripped of conventional forms of femininity were transgressive and empowering placed as they were within the space of the Kumbh where women had featured only as devotees.[8] Like diasporic photo-grapher Sunil Gupta's performative reappropriation of the streets and monuments of Delhi by gay men in his series *Exiles* (1999), her work would emerge out of a more personal investment in the politics of identity.[9] Formally schooled in photography and the arts like Gupta, Rahman, Sheth, Chhachhi and Taraporevala, Dayanita Singh's images in the early 1990s would focus on a much photographed category of women traditionally associated with the streets, the sex worker. Marking a distinct departure from the more intrusive images taken by the American photo-grapher Mary Ellen Mark[10] before her, Singh's photographs of distressed sex workers during the Bhandup 'rescue' by the police from the brothels of Bombay were deeply empathetic but raised for herself, ethical dilemmas to do with the ethnography of 'otherness'. For Singh as for Chhachhi, a disenchantment with the

8 This section of the essay refers to the photographic display of these images as opposed to their subsequent use in other art installations.

9 Addressing the invisibility of gay men in public space this body of work by Gupta performed by a 'cast of willing gay accomplices' marks an early departure from the realist project of documentary photography at the time.

10 Mary Ellen Mark has photographed extensively for publications such as *Life*, *New York Times Magazine*, *Rolling Stone*, *Vanity Fair* and *New Yorker* for over four decades. She visited India several times and her body of work on the red light district in Bombay was published as a book titled *Falkland Road* (New York: Knopf, 1981).

limitations of documentary realism and photojournalism would mark significant formalistic departures in their careers by the early 1990s towards more constructed forms of photography.

Press Photography and its Archive of the Everyday

> *News of Gandhi's assassination reaches Calcutta, 1948.* That was an extraordinarily lucky accident. Nobody believes that the image was captured so perfectly. They think I superimposed the newspaper on the photograph.
> Sunil Janah in an interview to *India-West* [11]

Domesticating the public world for private consumption, in a pre-television era, the press photograph was still *the* most important form of visual communication. If some of the most striking images of the press photography from the 1960s were of wars and the gathering clouds over the new nation, those of the late 1940s were marked by both jubilation and mass suffering. Besides independence, the other most visually iconic events of this time, partition and the assassination of Mahatma Gandhi were defined largely by the images of two 'outsider-insider' photographers, Henri Cartier-Bresson and Margaret Bourke-White. Some years earlier a photographer had captured the desperation of refugees caused by another man-made disaster.[12] As photographer for the Communist Party of India newspaper, Sunil Janah's images of the Bengal Famine of 1943 are a poignant testimony to suffering. Other press photographers like Kulwant Roy, T.S. Satyan and his brother T.S. Nagarajan would also create independent bodies of work that have yet to be archived properly. In the absence of established forums to circulate photographic work at the time, it would be interesting to explore how this generation was exposed to the work of their more famous contemporaries from Magnum and *Time-Life.*[13]

Forgotten in a history of officialdom, and often overshadowed by other more prominent names, was the humble press photographer. Attached to the state run Press Information Bureau or newly emerging newspapers and photo agencies these image makers were capturing the

---

11 From an interview with Sunil Janah by Vandana Makker for *India-West*, September 22, 2000 (http://suniljanah.org/ sjanah/review/exsf00/india-west/india-west.htm) Last accessed September, 21, 2009.

12 Sunil Janah who has a large repertoire of work also photographed Gandhi's meetings, peace processions in Calcutta and peasants movements in Punjab.

13 One of the big photographic events of the time was the famous exhibition *The Family of Man* curated by Edward Steichen for MoMA, New York. It then travelled to Bombay, Agra, Delhi, Calcutta, Madras, Ahmadabad and Trivandrum during 1956-7. Accompanied by a printed booklet, the exhibition showcased images by Cartier-Bresson. Second-hand issues of *Life* magazine could have been another way of circulating his images though some press photographers may not have had a chance to know Bresson's work till much later. Aditya Arya suggests for instance that the sense of timing in some of Kulwant Roy's photographs could be traced instead to his career as a reconnaissance photographer in the Royal Indian Airforce in the 1930s.

Kulwant Roy
Workers at the mobile pay van at the Bhakra construction site, 1954-1956.
Courtesy Adita Arya Archive

Homai Vyarawalla
Lord Mountbatten during a ceremonial ride at Vijay Chowk, New Delhi after his swearing as Governor-General on the morning of India's Independence, 1947. Courtesy Sabeena Gadihoke

public world of nationalist politics and – as a result of the freedom movement – a much more visible presence of ordinary people on the streets. Among them was India's first woman press photographer Homai Vyarawalla who along with her colleagues had photographed the pageantry of independence, the building of dams, steel plants and educational institutions. If you hunted deep in the archives of these photographers, you would eventually discover other kinds of visual histories, some of which are familiar yet not so euphoric, others less commonly known. Like Vyarawalla's photographs of her friend Rehana Mogul posing like a film star at a women's picnic organized by her Arts School, or images of Parsi women spending leisure time at Chowpati beach, Bombay in 1937, their images were not always panoramic in scale or compositionally strong. However, their value lies in the rich social histories of the outdoor that they documented, often in pictures that were not published.

In contrast to the more conventional press photograph, the weekly tabloid *Blitz* defined an alternative kind of portraiture. Started by Russy Karanjia in 1941, it showed images of everyday life, public space and public figures but with a kind of sensationalism and irreverence that official press photography could not adopt. *Blitz,* with its grainy photographs had something for everyone: news, scandals, gruesome murders, fantastic stories and pin-up girls appropriately featured on its back page. Seen as a 'low' form, the tabloid actually marked an interesting departure from the more objective standards of realism set by the conventional press. Using a playful and irreverent form of visual iconography, it questioned the purity of the photograph by using it along with etchings, cartoons and colour, often animating the picture with leading text. The sensational pictures of *Blitz* were deeply embedded in urban life in Bombay recalling Walter Benjamin's reference to the role of the camera in negotiating the 'shocks' of fragmented urban living. *Blitz* covered everyday life, but it also explored the dark side of city life and the margins of morality in images of crime, street walkers and other forms of night life. Its picture stories about great love scandals such as the Roberto Rossellini–Sonali Dasgupta–Ingrid Bergman triangle (1957) and the Nanavati scandal (1959)[14] revealed deep anxieties around public morality. Dramatic enactments of the everyday, in occupying centre stage they

usurped fleetingly attention from larger political news.

The history of press photography in the 1940s and 1950s is incomplete without a reference to its circulation or its encouragement of genres of photography that focused on other aspects of public life. Besides newspapers, the relatively staid *Illustrated Weekly of India* was one of the first to have published the picture story thereby encouraging the careers of many amateurs and professionals. Along with popular magazines that emerged later carrying colour photographs such as *Femina*, *Eve's Weekly* and *Filmfare*, these publications printed advertisements marking new forms of commercial photography. Using technologies ranging from scraper-board drawings to quarter-tone printing, adverts were opening up new worlds of urban leisure and consumption. Advertisements for mill cloth or beauty products with models and film stars became sites for the negotiation of sexuality and self-image, also anticipating the early beginnings of fashion photography.

Besides innovations in print technologies that would enable the mass circulation of the photograph, press photography was made possible by the increased mobility of cameras such as the Speed Graphic, the Rolleiflex and the Leica.[15] While landscapes, architectural sites, royal durbars and hunts had been a significant part of nineteenth century colonial imagery, the frozen nature of these outdoor spectacles was also linked to the bulk and complicated logistics of glass plate technologies.[16] From the turn of the twentieth century, the move away from the use of large format cameras to less cumbersome models freed the image from the tableau-like quality of the studio. In 1919 Narayan Vinayak Virkar took evidential images documenting the excesses of the Jallianwalla Bagh massacre of Indian civilians by British troops. A studio photographer from Nasik, Virkar was more famous for his film stills and constructed portraits and the representational shifts in the two spaces that he photographed could not have been more different.[17] More performative traditions of photography would continue to be nurtured indoors but the turn of the

---

14 In 1959, Naval Commander Kawas Nanavati shot his English wife Sylvia's lover dead. The ensuing sensational trial was pictorially covered for two years in the tabloid press turning him into a celebrity.

15 Like all local histories that still need to be written, these innovations followed a different trajectory in India marked by shortages and time lags. The most famous of early press cameras, the Speed Graphic developed in the early twentieth century became more readily available in India only when it was sold in second-hand markets after the American troops left the country during World War II. While Leica and Leica size 35mm cameras had made their entry earlier, photographers were reluctant to trust the small format negative until much later. The Rolleiflex with its 12 or 24 exposures continued to be the camera of choice for press photographers until the 1960s.

16 Field cameras developed after the 1870s enabled the panoramic views of Samuel Bourne and his fellow British photographers but with slow exposure times they would blur easily in less controlled spaces. Deen Dayal, trained as a civil engineer and draftsman, was able to achieve a remarkable clarity in several planes of depth in his images of cities and landscapes but one can only imagine the effort required to control the movement of human subjects within these frames. For a rich and detailed account of the technomateriality of early colonial photography see Christopher Pinney's *The Coming of Photography in India* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

17 See Sharada Dwivedi, 'In Pursuit of History', *Harmony Magazine* (India, August 2004).

Gauri Gill
Untitled, from the series *Nizamuddin at Night*, 2005. Courtesy the artist

twentieth century would mark the era of the candid image and its stage would be the outdoors. While images of Jallianwalla Bagh in 1919 were taken after the actual event, mobile technologies from the 1920s would ensure the subsequent live documentation of increasingly chaotic public spaces. Christopher Pinney notes, 'If nineteenth-century Indian photography's paradigmatic location was the Himalayan foothills, in the twentieth century photography's preferred location became the street.'[18]

The Death of the Street?

A century later, as the preferred location of documentary photography shifts once more, this time to urban interiors in a fast-globalizing India, there are discussions on whether the streets have receded from the work of contemporary practitioners.[19] Clearly the fractured, fluid and transforming nature of the urban terrain continues to provide new content for photographers.[20] The question to ask is whether the imaging of the exterior world, inscribed as it has been within a discourse of realism, has perhaps reached an impasse representationally and if there could be different ways to revisit public space today.

A shift in economic policy in the 1990s would result in a radically transformed visual landscape in India. Independent photography would be increasingly supported by the art world and would be given space in international biennials and museums by the end of that decade. Contemporary photography today encompasses a great diversity of work that is in continual

---

18 Pinney gives fascinating examples of how the lack of camera mobility had impacted on the visual representation of the mutiny half a century earlier. As photographers could not be physically present at sites of violence, the excesses of the mutiny (for the British) came to be represented through fictional reconstructions such as lithographs that could fill in for what was missing or the more famous theatrical realism of early commercial photographers like Felice Beato who recreated the massacre at Sikandarbagh by rearranging the interred bones of its victims. See ' Photography as Poison', *The Coming of Photography in India* (Oxford: Oxford University Press, 2000) p.82.

19 Discussion at a seminar on photography organized by the French Embassy at the India International Centre in January 2008. There was an increasing shift in focus from the 1990s to concerns of globalizing India that include the middle and upper-middle class family, sexuality and other forms of urban experience that tended to be captured in interior spaces.

20 While recent shows such as *Click!* (Vadehra Gallery, Delhi, 2008) seem to suggest a great diversity of practice, this section consciously chooses to speak about practitioners who have demonstrated consistent bodies of work on subjects of the outdoor in the last decade. For instance, one of the photographers to explore emerging small town India since 2004 in her *Urban Landscapes - The New Indian City* series is Gauri Gill. Gill's other project on rural Rajasthan since 1999, P. Sainath's persistent documentation of rural India and Ravi Agarwal's photographs of migrant labour in his book, *Down and Out: Labouring Under Global Capitalism* (text by Jan Breman and Arvind Das, 2000) are other significant exceptions to the focus on the urban experience.

dialogue with other kinds of art practices including performance, video and installation; it is in this changed scenario that some of the interventions by practitioners offer interesting possibilities for a reworked sensibility. One of the refigured ways in which the outer world gets framed increasingly today is through the lens of the 'inside'. An example of this is the title of Pablo Bartholomew's recent show of photographs of urban middle-class experience taken in the 1970s, *Outside In: A Tale of Three Cities*.[21] Contemporary work that grounds itself within the ambit of the photographic print seems to take its cues from the turn toward more constructed forms of photography. A meshing of personal subjectivity with public space through performitivity plays out in some of Anita Khemka's self-portraits and work by Tejal Shah. Several recent bodies of work such as Gauri Gill's *Nizamuddin at Night* (2005–) and Bharat Sikka's bleak urban landscapes in *Space In-Between* (2008) focus on spaces largely devoid of people. Gill's Nizamuddin images placed as they are in the comfort and intimacy of ones own neighbourhood can be read as a feminist reappropriation of public space at night. Like other work located in the politics of identity, this project seems to foreground a more personal investment with public space. Central to many of Sheba Chhachhi's works is the intersection of the geographies of land/space with the body/self. The more abstract and self-conscious work of installation artists like Chhachhi emerges out of a need to question the link between the documentary image and its 'truth' value imbedded in realism.[22] Patricia Hayes' work about photographs taken by soldiers during the Namibian border war during the late 1970s, draws attention to the inadequacies of realist forms of photography in addressing the phantasmagoria of one of the most public of events, war.[23] This essay ends with a discussion of a more recent work from photographer Dayanita Singh who revisits public space after nearly two decades as a way to conceptualize this possible shift.

In the 1990s Dayanita Singh's *Families* project marked a major shift in Indian photography in its capturing of a new globalizing India. While her images of empty rooms and museum spaces would mark a significant turn to the photography of interiors through the 'absent presence' of

---

21 Vijay and Samar Jodha's project on the ubiquitous presence of television could be seen as a similar exploration of the outer world through an interior form.

22 It is very difficult to summarize the complex work of Sheba Chhachhi, but I refer here to a range of work from the early *Mappings* (1997) to the more recent *Winged Pilgrims: A Chronicle from Asia* (2006). In the latter Chhachhi tells multiple stories of global migration through a series of imaginary landscapes using a variety of media including documentary photography. Photographer Sunil Gupta's *Homelands* (2001) similarly layers the vulnerable and fragile body/self against landscapes of homecoming in a mixed media installation using video. While a range of other artists including the Raqs Media Collective, Jitish Kallat, Gigi Scaria, Ravi Agarwal and Atul Bhalla have also dealt with public space using photographs, this section of the essay focuses on work that foregrounds the photographic image.

23 Patricia Hayes, paper titled 'Realism and Phantasmagoria in the Border War (Namibia), 1970s-80s', International Association of Historians of Asia Conference, JNU, Delhi, 2008.

people, later that decade she also made intriguing forays into the world outside through photographs of gigantic illusional monuments and architectural sites created for the Durga Puja festival celebrations in Calcutta. In her most recent work, *Blue Book*, Singh returns to the exterior world of an industrial landscape that acquires the quality of a haunting and melancholic reverie. Having avoided colour in the past, Singh's initial foray into this world is tentative, almost like a watercolor technique used by artists to dull its excess, but its value here is in its invocation of an emotional state. *Blue Book* suggests departures from a realist narrative of documentary activism, (her images of factory sites have no context, sense of place, captions, etc.) and the voyeurism of ethnography (there are no factory workers). Harking back to pictorial traditions and classic industrial photography, the work is strangely intriguing because of the journey that it seems to make in crafting interiority onto a public canvas.[24] It is in Singh's new work *Dream Villa* that some of these ideas are carried further in its exploration of nightscapes with colour and light. This time the colors are more vivid but all that is familiar about the outdoor seems to turn strange towards a far greater level of abstraction. There is a sense of the intangible unknown within the everyday quality of these photographs. Instead of documenting, the images are evocative allowing for the meshing of the 'real' exterior world with an interiority that is emotive, dreamlike and imaginative. *Dream Villa* more clearly articulates the possibilities of the hauntings of interior worlds over public events and spaces. One of the most influential contemporary photographers in India today, Singh's new work offers another way of re-entering public space, through a different kind of journey, one that is not physical.

Realism has been integral as a form to certain genres of photography invested in the representation of public space. The candid moment was essential to the archival and evidential nature of press photography. It was also used creatively by a generation of documentary photographers who mapped outdoor India through a poetic form of realism. Each moment shifted certain boundaries: photographers in the 1970s were turning their back on the visual shorthand demanded by the journalistic image while contemporary practitioners today seek to push the parameters of documentary photography further. Many of these histories will continue to overlap and run parallel. An example of this is the continuing dynamism of the work of a master photographer like Raghu Rai. Without pitting genres and the different imperatives of historical moments against each other, the concluding part of this essay has attempted to lay out different kinds of responses to the current impasse of form. At a time when new modes of imaging make every experience of the public world a transitory spectacle, the crisis of realism is not limited to

24 One sees glimpses of this quality in some of Richard Bartholomew's stunning moonlit exteriors from the 1950s that have recently been published in *A Critic's Eye*, ed. Pablo Bartholomew and Devika Daulat Singh (New York: Chatterjee & Lal, Photoink and Sepia International, 2009).

documentary photography. Photojournalism too finds itself stylistically appropriated by advertising and fashion photography and its shock value overtaken by other quicker forms such as television. While stories about wars and streets, and the people who inhabit them still need to be told with the same urgency, we need to search for new languages to tell these stories. Those languages may emerge from the creative worlds of artists and professional practitioners. They may also emerge from other more unexpected quarters, from visual essays, personal diaries, biographies and pirate reportages of ubiquitous digital and mobile phone cameras. It is at this moment, when there are endless possibilities of mapping the real world and yet a new unsteadiness as to what we define as real, that it is time perhaps to make fresh beginnings.

Dayanita Singh
Blue Book 18, 2008. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Dayanita Singh
Dream Villa 20, 2008. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Familial Narratives and their Accidental Denouement

Geeta Kapur

The only family narratives that engage the outsider are those coded to include the distance, the absence, the cavities in affection and the estrangement seeping between members. Without turning detective, it is these interstitial routes that photographers track, drawing on the secret signifiers surrounding these two heavily signified categories: family and narrative. That the need for compassion in what may be called relational values is accompanied by the inevitability of 'betrayal' – by the protagonists themselves or by the lens of the photographer – gives us a clue to the pathos of the family picture.[1]

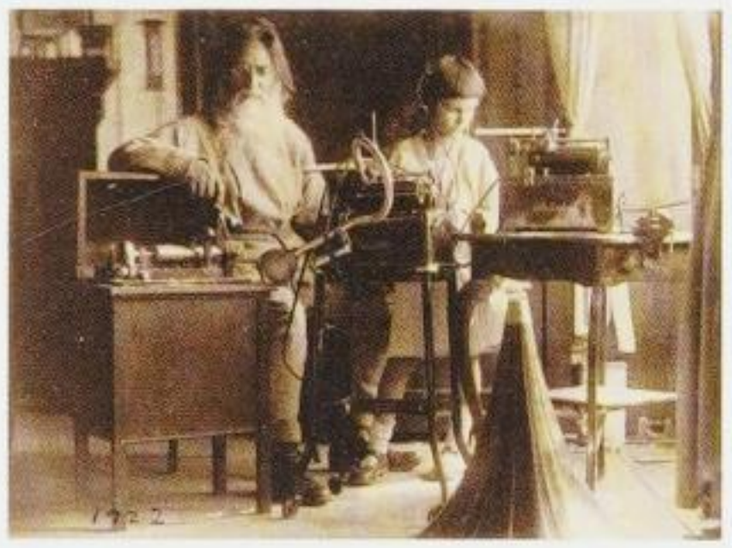
The familial narrative this text unravels meets its accidental *denouement* precisely in the unnegotiable 'life' of the photo-image. The ontology of the photograph rests on the indexical; and the family, living along the ancestral *trace*, is a 'repository' of evidentiary thumb-marks, actual transfers. But the photograph is at the same time committedly representational, and the hypostatized family-photo has always claimed this iconic status. In the blink of an eye the viewer switches between these two signs and trusts either way in the ineffable 'truth' of the image by (a compulsive pretence of) 'recognizing' the living visage.[2]

---

1 Not surprisingly, then, there is a frequent recurrence of Roland Barthes in the frame of this essay. Knowing well that Barthes is in many ways superseded by writers conducting a more ideological theorization on photography, Barthes' texts, especially his late (1980) book, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (London: Vintage Books, 2000) are important for the way they translate a semiotic reading of the photograph into a phenomenological rendering of the viewer's experience.

2 Since the inception of photography in the nineteenth century, family-photographs have abounded in India; they are literally embedded in anthropology as the evidential photograph 'seals' ethnicity and kinship. If marriage confirms community, 'ethnos' rules over the bond of love. Early Indian photography showed aristocratic families photographed in hierarchically ordered tableaux meant for (male) posterity. Women's portraits started appearing from the 1850s; with Lala Deen Dayal opening the *zenana* studio in 1892, a new set of subjectivities came into view. Aristocratic women and, on a different class-register, courtesans and 'nautch' girls were now variously and frequently photographed. More everyday pictures of female family members, women with children, also became common thereon. A distinct 'look', a subtly delineated cultural ethos, folded into the very medium as it became an indigenous photography project, the more significant in that it underwrote an emerging modernity. Bengali *bhadralok* couples went out to well-appointed photographers' studios, establishing a Victorian/Indian genre of portrait photography. The bond of love could now be glimpsed in the modern couple and even amidst courtly protocol. Maharaja Ram Singh of Jaipur, the photographer-prince, had photographed women from his harem in the 1850s. In a picture taken by Lala Deen Dayal *c.* 1890, H.H. Nawab Mir Mohboob Ali Khan (the sixth Nizam of Hyderabad), obsessively photographed since his adolescence, sits close to his fine-featured courtesan-wife Sardar Begum Saheba, turning towards and touching the contour of her torso. All the way across in Tripura, you see an auto-portrait (*c.* 1885) of another royal photographer, Maharaja Birchandra Manikya, sitting with his young bride Manamohini (also a photographer under his tutelage). She nestles up to him in unabashed intimacy – together they stage their state of adoration with and for the apparatus, gaining a gaze that adheres across time and memory.

In this text I write about Umrao Singh Sher-Gil's images, embalmed and archived in sacral honour by 'death's gaze'; and of Vivan Sundaram's digital photomontages based on the Sher-Gil family album, where he defies this closure, unravels the family's suppressed memory, narrativizes it back into the world. I write about Pablo Bartholomew's liminal images of youth, passing between trace and representation, reinstating the analogue photograph as fugitive and indelible at once. And of Ketaki Sheth who marks formal distances: between the photographer and her emplaced subject; between the protocol of biological destiny and forms of performativity. Dayanita Singh's oeuvre works with contraries: where the photographed person is the intrepid 'referent' with both sovereign and contingent existence; where the sheer image can be radically inverted to become a stubbornly 'empty' sign.



Umrao Singh Sher-Gil
*Marie Antoinette Standing against Screen, c.*1913. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Umrao Singh Sher-Gil
Umrao Singh Sher-Gil and Indira surrounded by his Musical Instruments, 1922. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Sher-Gil Hauntings

The archived photographs of Umrao Singh Sher-Gil[3] are usually very small (sometimes pasted in albums), always of himself and his family in aristocratic-bourgeois settings. Fashioning his own self in the mirror of the lens within the terms of a classical narcissism (he made self-portraits between 1890 and 1948), he systematically signified the self-making of a solitary individual, experimenting with body and soul, science and philosophy, language and literature. He was briefly engaged with revolutionary nationalism (1914–18) but was thwarted by the British colonial authorities (with whom the Majithias, his larger family clan,

3 Belonging to the Sikh aristocracy (the Majithias from Punjab), Umrao Singh Sher-Gil (1870–1954) married the Hungarian Marie Antoinette Gottesmann during her sojourn in Lahore/India. Their two daughters, Amrita and Indira, were born in Hungary and later educated in Paris. The Sher-Gils led a cosmopolitan life in India and Europe; within that ambience, Umrao Singh developed a life of scholarship with a passionate interest in photography, whereby he kept a unique record of the nuclear family and his own self. The archive consists of many scores of negatives and glass plates, well over two thousand vintage prints, and a few rare autochromes. See *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript* (Delhi: Photoink, 2008) with a Foreword by Vivan Sundaram and an illuminating text, 'The Gaze of the Amateur', by Deepak Ananth.

were complicit). In its place the cosmopolitan world came flamboyantly to the fore in companionship with his Hungarian wife. Indeed the fabulous homes of the Sher-Gil family in Lahore and Shimla, Budapest and Paris became the *mise en scène* for 'performances' of hybrid identities, of staged masquerades in the mid-twentieth century style of the waning bourgeoisie.

Dedicated to the task of individuation as self-improvement, Sher-Gil's photographs invoke the 'moral life' in the western sense of that term, as they do Hindu/yogic austerities. A reclusive man with a majestic demeanour, he fashioned his diverse vocational pursuits. These ranged from solitary scholarship to experimental diversions in a darkroom and workshop endowed with modern gadgetry – including a telescope, gramophone, big and small cameras, a mini-laboratory and carpenter's bench. His camera recorded this eccentric status whereby he could build up and then parry the myth of narcissistic doom.

That the redemption Sher-Gil sought and won in his preferred state of solitude was undone had as much to do with the historical fate of his class as with the crossed fortunes of his precious family. In 1941 his brilliant artist-daughter, Amrita, was taken by premature death; in 1948 his Hungarian wife, Marie Antoinette, committed suicide. The family's tragic destiny, set in motion by Amrita's death, flooded his own brooding inclination, but even before mortality overtook him his pictures conformed to the melancholy aspect of the medium, going to the core of the photograph's ontology and to its existential affect. In Barthesian terms, the Sher-Gil pictures are a record of the moment that is past (pastness in the evidentiary sense of *that has been*), of a moment that is anticipated (the spectre of imminent death); and, in between, the temporality of his 'becoming' that offers a two-way reciprocity in this ontological continuum.

In Sher-Gil's finest photographs, the two aspects – of class and mortality – coalesce to play out the genre of modern tragedy: the last pictures of Amrita who, ever more ravishing, projects the distant gaze of one about to leave; Marie Antoinette, whose corpulent body, still lovingly beheld by the photographer, carries the burden of her mental malaise; a bereft Indira is a spectral presence in Amrita's studio, playing her piano as a distraction. At the same time, Sher-Gil – as if to go beyond this mounting grief – monumentalized himself, putting up the perfect photographic persona of the oriental sage. But among his late self-portraits there is one where he frowns into his camera like a disaffected prophet, his beard flowing free and a volume with a Sanskrit inscription clasped against his tunic-clad torso. He offered an ironic title, *His Misery and His Manuscript*, and it allegorizes not the sage after all, but the passionate amateur: *amator*, one who loves, and loves again, and fails.[4]

Sher-Gil's amateur oeuvre was in every sense the memory work of the photograph and, at the same time, the photograph's more violent work as counter-memory. Enter the artist-grandson

4 Ananth, 'The Gaze of the Amateur', ibid.

Vivan Sundaram, son of Umrao Singh Sher-Gil's younger daughter Indira.[5] He recreates the family album – first reading Sher-Gil's images as a family chronicle, then as a narrativizing promise, and then again as a cinematic retake. Given the smallness of the photographs, now faint with time, Sundaram starts with a miniature format: the ostentatious decor of the grandparents' homes, the drapes, divans and screens, as well as the centrepiece of the Indo-Hungarian home, the grand piano, are available to him on the scale of a doll's house. The theatrics within the family, the grand stance of the mother, the twinning of the two girls, the stature of the reclusive patriarch, are all also reduced to the scale of marionettes. The staged conviviality of the Sher-Gil household becomes for the child-player a circus, the elaborate *ménage* becomes to his peering eyes a glass menagerie.

As a third generation artist of the family, Sundaram repossesses these captive spirits with scopic obsession. There is a psychic structure to his photomontages that rhymes with the procedural part of such an excavation. A little boy peeks through the door to see his mother bathing because he is, like all boys, somewhat in love with her. He grows up to be an artist and finds the wherewithal to discover hidden forms of the erotic; via his artistic vocation he can return to an enhanced form of voyeurism and can, indeed, exercise that all-time prerogative of the artist – to handle the fetish. Rummaging through the extensive family archive, he extracts sumptuous photos of his famous aunt who died before he was born and who, therefore, doesn't quite qualify to be a familial figure, not taboo certainly for erotic projection – especially as she died so early, at age 28, when she was at the peak of her sexuality. Meanwhile she has assumed in the history of modern Indian art the status of an icon: the painter Amrita Sher-Gil. While the icon is quite obviously unravelled along a private trajectory by Sundaram – with a displacement of the mother-son eroticism to his maternal aunt – it also at the same time becomes an adoration on his part of a prematurely struck fellow artist. Public and private trajectories meet.

The family photographs were inherited by Sundaram from his grandfather (Amrita's father). The archive is replete with Amrita's portraits as it is with Sher-Gil's self-portraits. Sher-Gil arranged the camera, the string and timer, and programmatically portrayed himself from youth to old age, in the form of a recluse. Alternatively, he posed Amrita in what is often an extravagant

---

5 Vivan Sundaram (b. 1943) knew his grandfather as a child and was nurtured in a home (mother, Indira, a pianist; father, Kalyan Sundaram, a bureaucrat) where the aura of the dead aunt, Amrita, was palpable. He studied painting at the MS University of Baroda, India and the Slade, London. In the early 1990s he was among the first Indian artists to move on to making art in wide-ranging media, including installation, photography and video. While answering a radical, context-situated call, his work circulates internationally. Maintaining the Estate of the Sher-Gils, he has produced extensive biographical and critical material (including books) on the Sher-Gil family. His own photomontages from the family album were begun in 2001: see *Vivan Sundaram: Re-take of Amrita* (New York: Sepia International and the Alkazi Collection, 2006).

image of a young woman seeking centre stage in life's high drama. In this compact between photographer and 'client', there is already a sublimated eroticism.[6] The father's capture of his daughter's beauty is also a way of bestowing upon her what she so avidly wants from the world – unflinching attention; her eyes drill through the surface of the photo, projecting the look to that other who stands beyond the intermediary father-photographer. Many decades later that space of the 'other' is occupied by Sundaram, the artist-nephew, who receives (and returns) the unforgettable look that activates his 'illicit' desire, but who also knows that Amrita's gaze, seductive and melancholy by turn, has been co-produced by her father, his own grandfather.[7]

Sundaram plucks out figures and objects from these dozens of pictures and 'copy-pastes' them into new configurations, exercising a choreographer's finesse to render new encounters. It is only after he has digitally narrativized the Sher-Gil chronicles that peculiar inter-subjectivities surface. The montage reveals how the camera gaze is refracted by the patriarch's highly mannered take of himself as scholar; and how this dovetails with his clairvoyant apprehension of the daughter's present and posthumous career as artist. It is this double-bind of destiny that Sundaram unlocks as artist and, in time, as responsible biographer.

A self-inflicted predicament between desire and dedication exhorts Sundaram to find his way through the labyrinthine tunnels of the family saga. The transfer from analogue to digital is precisely what characterizes *his* retake. Through the digital he tackles his own hauntings, going beyond voyeurism to mint a new fetish in the image of Amrita. We realize that this is now no more the psyched sleuth within the circuit of the family but someone out there in the liberating realm of the aesthetic – in this case, a film aesthetic. He shuffles the family pictures and develops something like a cinematic script.[8]

An art student at the Slade School in London during the 1960s, Sundaram had studied film history; when, three decades later, he began his *Re-take of Amrita*, French new wave cinema (fortuitously befitting Amrita, who lived in Paris with her family in the 1930s, and studied at the École des Beaux-Arts) enhanced the thematic of Sundaram's fictional film-stills and offered him a language: for a structural fit between actor and *mise en scène*, look and action, gesture and narration. And, precisely because of his repertoire of filmic scenography he could, in his last set of *Re-take*, extract from the tiny photographs scenarios beyond the hothouse intimacies of the

---

6 In a multi-part installation, *The Sher-Gil Archive* (1995), Sundaram arranged a set of Umrao Singh's self-portraits *vis-à-vis* his portraits of Amrita, forcing the gazes of the *dramatis personae* to match and cross.

7 For photo-theorists committed to the photograph's indexicality (the photograph's pact with the real/referent), Sundaram's digital montages will be excluded from purview; but as Sundaram works towards a hyphenation of the iconic with the indexical, Barthes' poetics continues to be relevant.

8 Sundaram did indeed collaborate (though the 1980s) on a film script on Amrita Sher-Gil with the famous Indian filmmaker, Kumar Shahani. The project remained unrealized.

Sher-Gils – European cities, Hungarian landscape, exotic rendezvous.

There are also quite other sets of cues layered over an auteur stylistic; as a student-spectator, Sundaram had pitched equally for avant-garde cinema. From experimental shorts he learnt how to go beyond the romance of the saturated image in modernist art/film towards the more informal and even 'degraded' languages of underground films, and thence into a video aesthetic of 'real' time. Thus, when he introduced into his practice the use of what would be contemporary 'low art' – the technique of digital manipulation – he could play between the auteur's sophistication with (modernist) montage and its commonplace use through Photoshop.

Sundaram understands that Sher-Gil's photographs are in full accord with the medium's tantalizing play with time. But he proposes that the dead offer, want to offer, more of themselves – and more also of the potentiality of *being* – than we, who are so anxiously intent on becoming, ever allow. In the transfer from the analogue to the digital, Sundaram brings to life not the dead but the *potentiality* concealed in death: of continual being, of an always-incomplete becoming.

Vivan Sundaram
Lovers, 2001. Courtesy Vivan Sundaram

Vivan Sundaram
Bourgeois Family: Mirror Frieze, 2001. Courtesy Vivan Sundaram

Vivan Sundaram
Studio: 30s Deco, 2001. Courtesy Vivan Sundaram

Sundaram's photomontages are a deconstruction of his grandfather's photographs as much as of the photograph itself. If the photograph's value is attributable to its indexical relation to material and perceptual reality, digital slippage admits virtuality – and not only in the sense of fiction, always tendentiously related to truth, but in terms of a disruptive intent. The tilt has to be right: not interested in endless mutations of the *dramatis personae*, or in the banal facility to morph images to the limits of phantasmagoric excess, Sundaram's stop/start, reverse and doubling edits dislodge the Sher-Gil chronicle, placing the new narrative on the scale of indeterminacy. While he is conscious that the one who will meddle with the photograph's indexicality has to be subtle in his transgressions, conscious of the profound obtuseness of the mere photograph that survives and is not easily superseded by its digital clones, Sundaram plays on high stakes: these photomontages are a deconstruction of the trope of truth and offer, as it were, the truth of the lie.

Pablo Bartholomew
Self portrait, after a trippy night, the morning after, in my room, New Delhi, 1976. Courtesy the artist

Pablo Bartholomew
Maya Smoking, Zarine with a Friend, New Delhi, 1975. Courtesy the artist

Pablo Bartholomew
My Parents Richard and Rati at Home, New Delhi, 1975. Courtesy the artist

The Way We Were

Pablo Bartholomew's youthful photographs of family and friends dismantle commonplace scenes of adolescent conviviality and create a disarray of the senses, of sensible form, until what is left is a trance-like condition of diffuse ardour. Born (in 1955) and brought up in Delhi, he was a hobo-misfit in the sense given to it by the hippie generation. Expelled from high school for drug taking, Bartholomew is an autodidact: in his teens he produced images that are strangely 'pure' in their compassionate reciprocity between photographer and subject; his subsequent career as a photojournalist is an audacious self-making in the world at large.

Nurtured in a cosmopolitan-bohemian family,[9] Bartholomew first presents himself as a 'trippy' boy seated frontally with legs apart and torso leaning forward. Looking with stoned eyes into his own lens as into a mirror, he fixes his image with narcissistic regard even as he fixes upon us, viewing the image, his indifference. Grouped around this 'smashed' image – at once narcissistic, mocking and direct – are images of his friends. Yusuf in a crumpled coat stands beside a drinks trolley sharply side-lit against a bare wall; a character in their youth theatre, he is a tramp, a waiter in a dope-den, ready to slip into the soul-fatigue only the young suffer. Dancers, sleepers, dreamers recur in limpid choreography: swaying, long-haired schoolmates; dandy trios high on hash, collapsed on a hotel-bed. Bartholomew's chiaroscuro images bespeak a kind of 'truth' about the almost virgin body, even given that virginity was as likely mocked by these free-generation kids in the changing Indian metropolis. Conversely, their imagined promiscuity unfurls worlds.

9 Pablo's father, Richard Bartholomew (1926–1985), a Burmese émigré domiciled in Delhi, was inscribed in the Indian art world as a key critic. He was also a remarkably sensitive photographer, a circumstance crucial to Pablo's life and work. See *Richard Bartholomew: A Critic's Eye* (New York: Chatterjee & Lal, Photoink and Sepia International, 2009). The exhibition catalogue has a poignant text by Aveek Sen, and an Afterword by Pablo Bartholomew. Pablo's mother, Rati, taught literature at Delhi University and was active in the Delhi theatre scene. Pablo's sophistication comes from a family environment that offered access to modernist art, theatre, cinema and photography.

The *sfumato* effect of Bartholomew's black and white photographs comes from shooting in natural light, inside homes, under weak bulbs, or in dusky exteriors and under dim streetlights. It comes from working with cheaper film pushed to the limit; from a tonal range devised in his father Richard Bartholomew's home-made darkroom. Adjusting technical means to aesthetic ends, he seems to privilege a sedimented image that denotes becoming, as it does mortality. In the cycle of life and death so readily acted out by the young, what remains tantalizing is the lightness with which the existential burden of death is nurtured, coddled, tossed and relayed.

These early photographs are at the core of Bartholomew's other 'outsider' images taken in the years between 1972 and 1982.[10] His reach expands from gentle dereliction to harsher realities: a grim portrayal of a junky friend, a Danish woman,[11] shooting up in one of central Delhi's opium dens where he himself hung out after school; eunuchs in the neighbourhood and, in Bombay a little later, film extras, prostitutes, ragpickers and, at the end of the road, human leftovers abandoned to the metropolitan street. He continued with self-assigned projects, including a fine series on Chinese working-class migrants in Tangra (Calcutta) that confirmed his affinities beyond the self-exiled to marginalized communities and classes. These are, of course, classical genres of photography – the socially erased figure being integral to, almost immanent in, the camera's eye. If in Bartholomew's oeuvre this body of work claims a special place, it is because it is part of his teenage self-making: seen in conjunction with his images of love and friendship, it acquires a keen vulnerability. It is special because he was among the earliest Indian photographers to realize and expose social circumstances within an existential continuum – as figures of abjection, alienation, intransigence and struggle. And they are also, in a more generic reading of human suffering, precursors to his subsequent career of international photojournalism, tracking natural disasters and political conflict across the globe: always on the road, fast on the draw and supplying dire images formatted for a story-cum-photo-essay to the avid world of news magazines.[12]

Almost three decades later, in 2007, Bartholomew presented these early photographs.[13] Ironically, they seem to contain no 'story', no singular narrative valorizing 'the portrait of the artist as a young man'. An eccentric record, they make a pact with memory in a durational mode. Its

---

10 During this time he earned his living from photo-assignments with NGOs, theatre, fashion and films. He did the stills for Satyajit Ray's *Shatranj ke Khilari*; and later, in 1982, for Richard Attenborough's *Gandhi*.

11 In 1975, at age 20, Bartholomew won First Prize at the World Press Photo for his series on morphine addicts titled *Time is the Mercy of Eternity*.

12 Starting with 120-film he went on to 35mm cameras; his photojournalist work is entirely in colour, and he moved to the digital format in 2000. For 20 years, from 1983, Bartholomew was attached to Gamma Liaison, a Paris/New York-based photo agency. Early in his career, he covered the Bhopal gas-leak tragedy involving giant corporates (Union Carbide), where his picture of a baby's burial became the 1984 Picture of the Year in the World Press Photo Award. Key assignments and international recognition came fast and Bartholomew became a widely known figure in the photojournalist genre.

(retrospective) contemporariness betokens an elegiac afterlife, producing before our eyes the very paradox of the photographic image. Lodged in the precipitate moment of 'taking' the picture is the motif of time that is already always past. And though it appears for that reason to be irredeemably nostalgic, the past as image (or perhaps as certain select images) offers compulsive renewal. An image recording the way we were becomes in the present an occasion to lure the 'sweet bird of youth' into perpetuity. This looped punctuality, this deferred promise scales, in its modest leap, images of world disasters Bartholomew later tracked. It corresponds, instead, with the utopian commitment particular to the historical moment to which these pictures belong. What makes Bartholomew's early corpus the more telling is the fact that the 1960s and 1970s were indeed committed to a regeneration of the world with and through the spirit of youth.

A Measure of Distance

Even when they are shot and framed in a frontal close-up, Ketaki Sheth's twins remain remote from the viewer.[14] Biologically 'over-determined' and marked by genetic strangeness, they are stigmatized by our disoriented gaze. But the twins themselves bear the stigmata of their origins – a difference that forever sets them apart from common human stock premised on genetic distinction. It is, then, all the more tantalizing when you notice subtle differences within the declared sameness; a reverse flaw in the already disturbing genetic design, it creates a second order of disorientation. Tripping on such perceptual ground, you step into the fuzzy zone of the twins' identity – as into the uncanny.

The photographer/spectator gropes for familiarizing comfort, which the protagonists readily offer – these middle-class Patels domiciled in England and in Gujarat.[15] But their splitting and doubling has taken place *before*: in the fertilizing process, in gene formation and the womb's nurture of the foetus. In the phenomenological encounter with the picture itself, there is an amplification of gaze gratuitously gained by the twins – two sets of near-identical eyes looking back

13 Bartholomew recently scanned, showed and published 70 photographs (selected from thousands of negatives). *Outside In, 70's and 80's, A Tale of 3 Cities* (Delhi/Mumbai/New York: Bodhi Art, 2008), is a 'visual diary of his teenage life', spanning the years 1972–80 (between ages 17 and 25). It has an excellent text by Aveek Sen.

14 See Ketaki Sheth's *Twinspotting: Photographs of Patel Twins in Britain and India* (with a Foreword by Raghubir Singh and an Introduction by Ketaki Sheth), (Stockport, UK: Dewi Lewis, 1999). For a recent articulation on the *Twins* series, see Deepak Ananth's essay, 'Self etcetera', in *Self and Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography*, edited by Devika Daulet-Singh and Luisa Ortinez, (Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, Vitoria-Gasteiz y Lunwerg Editores, 2009).

15 See Sheth's *Twinspotting* (ibid.): she annotates her documentary project with a concise, near-anthropological charting of the Patel community, keeping meticulous records of her subjects' occupational patterns, modes of life and habitat, both in the rural heartland of the Patels, Charotar in Gujarat, western India, and in metropolitan and suburban England, where very large numbers of Patels have migrated (including a massive migration in 1972 from Uganda).

at you and catching your gaze in a vice. This induces a type of scopophilia on the viewer's part, a need to focus on and possess what is made at once compulsive and remote. For the viewer, the framed twins produce a fetishizing gaze that very nearly mimics the gaze produced by male apprehension of (sexual) 'lack' (the much-analysed trope for psychoanalytic image-readings in cinema since the 1970s). The phenomena of the twins' bodies and their enhanced gaze produce in the viewer a nagging desire to incorporate, by sheer looking, nature's 'freak' endowment in the shape of a double.

Sheth produces a document in the manner of social anthropology, recording the genealogies, habitat, class and vocation of the twins she tracks in Britain and in India, systematically going back to the original 'homeland' and thus linking farmland and city, cities and nations, within the continuum of twentieth-century migrations. At the heart of the document is of course this rich output of what are elegant but (at first glance) conventional images of clan-conditioned family.[16]

Sheth composes her vulnerable subjects with care, vulnerability being the a priori assumption of photographic regard. She works with her square-format camera on the aesthetic of the picture: a matt, highly finished surface, deep shadows and precise depth of field; frontal, mid-shot portraits within a space resembling a studio, which is however a conspicuously constructed *mise en scène* hosting the controlled theatricality of a tableau. Compressed narratives with a signifying gesture, these beautifully printed black and white photographs observe all the protocols of photographic portraiture and belong, as it were, in classical company. Through what twist of perception, then, does this photographer's regard trigger a voyeuristic curiosity, a metaphysical discomfort, an uncanny effect?

Ketaki Sheth
Ram and Lakhan, outside their tobacco field, Ode, Gujarat, India, 1998. Courtesy the artist and Sepia/The Alkazi Collection of Photography

Ketaki Sheth
Deepa and Daksha, in Deepa's Room, Upper Norwood, London, 1997. Courtesy the artist and Sepia/The Alkazi Collection of Photography

16 Born in 1957 in Bombay, Ketaki Sheth belongs to a bourgeois family with nationalist antecedents. She read Literature at Bombay University and obtained her Master's degree in Communication Arts from Cornell University, USA, in 1980, followed by a short photography course at New York University. She was mentored in friendship by the well-known photographer, Raghubir Singh. She started working as a photographer in Bombay in 1986, then lived for a period in London (where the *Twins* project began) before settling back in Bombay. One of India's most important photographers, she has been awarded and exhibited internationally.

Ketaki Sheth
Sanjiv and Sandip, at their parents' shop, The Apollo News, Ascot, UK, 1996.
Courtesy the artist and Sepia/The Alkazi Collection of Photography

The first noticeable feature is that the performance put up by the posed protagonists is always already between themselves. It is a well-known condition of their existence that they are continually, inevitably, mirroring each other; recognizing the other in the self, then de-identifying from that other/self. Appreciating that this performance is in a sense hermetic – closed-off – Sheth finds both complementary and contrary strategies to handle it. She first makes the representation commonplace, showing a simple vignette from their domestic and socialized worlds of class and profession. She then seals it with their conspicuous (if also unconscious) masquerade.

A majority of the pictures have the twins touching each other: they cling and lean, their arms and hands and torsos intertwined. This reads as foetal memory and, at the same time, learnt masquerade; it also might spell socialized bonding among the enterprising but clan-conscious Patels. There are, of course, telling differences in the way diaspora twins from Britain pose as compared to their rural-provincial counterparts from Gujarat – more confident, but also typecast in their look-alike clothes, hair styles and accessories. With all the twins Sheth reinforces their doppelgänger fantasy, the desire to pair, by adding duplicate possessions – bicycles, bottles, books, sofa, desks, whatnot – and further compacting figures and objects within a design of light and shade, patterned textiles, formal arabesques.

As for their relational status, Sheth's twins are, and are *not*, family. What they do is to complicate the familial narrative by inscribing within it the accidental and the unhomely. Thus while the twins are gridded – by biological design, by the photograph's pictorial design, and by anthropological design that annotates the Patels' family/clan genealogies – they goad the viewer to struggle in favour of the exception: human exception.

The Patel twins' choice of appearance, look, stance and gesture, helped by Sheth's photographic frame, shows them switching between acts, both solo and double; lurking within this act is an unalienable shadow, inserted by the photographer as by their own bodies, that divides and dissolves their masquerade. The final pictures carry some of the peculiar pathos that comes with the involuntary 'acting out' before another's gaze. Indeed Sheth's work can be seen to capture the twins in a state of hypostasis, signifying both potency and lack, mythical and psychoanalytic possibilities, that yield so much fascinating literature on the phenomenon – and phenomenological encounter – of, between and with twins. Sheth's twins translate (and double) the trope of narcissism (Narcissus being a favourite in both mythology and psychoanalysis) into characteristics peculiar

to the photograph: of a mesmerizing encounter between us and the (photo-chemical) 'ghost' poised to look back at us.

Their creaturely strangeness seems to endow the twins with a peculiar sexual charge; the coupling metaphor, whether in terms of intercourse or androgyny, leads on to incestuous as well as sacred aspects of kinship. Based on blood-lines and marriage-ties, kinship is itself located in biology and anthropology, and Sheth's photographs can be seen to annotate the compact between those disciplines. All photography carries the lineage of the 'specimens' approach, which deals with nature's 'freaks', primitive peoples, socially classified/colonized types, or other taxonomically identifiable representations such as those of class and gender. The scope of Sheth's practice can be enlarged by noting how she signals towards and critiques that history; but further, how she understands this functional attribute of photography to be reversed by the medium's mercurial makeovers. The photograph's very ontology is to do with its indexicality: its mission to document objective reality; but the photograph also always carries that initial magic when the camera/lens was believed to record as well as capture a person's life-soul – a creative prejudice that sustains the photographic imaginary to this day, and translates the fact and idea of indexicality into the nether-zones of spectral existence, gaining a form of representation that is iconic.

Through and beyond the inevitable ethnography of the photo-archive rests the question of an aesthetic – as a framing proposition, as the auteur's chosen positionality. Sheth has mostly worked in the documentary genre on (and off, and in the margins of) the city street.[17] And she has pursued, within the terms of a high modernist aesthetic, a position that grants her the 'decisive moment', embracing (in the tradition of Cartier-Bresson) not only the aesthetics but also the ethics of her presence, her rights and responsibilities as photographer. She obtains her best photos by the fortunes of chance or, rather, with the honourable help of the unexpectedly human in everyday life. The decisive moment, inscribed in the compact between photographer and subject, can be seen to be a testimony to life precisely because it is a moment always about survival.

When Sheth, determined to be spontaneous and true to the instant humanity of her subjects, launched into this researched series on the twins, she was shifting register: bending documentary photography, this most scientific of imaging procedures, to divining, simulating, representing a state of prenatal symbiosis. She seemed to want to foreground some absolute chance in nature that produces a fixed mould and two destinies. Her photographed twins are as if drawn from the great matrix of nature – swimming or drowning in the abyss of the imaginary. A birthing

17 In her decades-long engagement with Bombay/Mumbai, her city, Sheth has entered its public spaces, its interstitial cultures, and documented its varied and volatile inhabitants. A selection from this corpus of work is included in *Ketaki Sheth: Bombay Mix: Street Photographs* (with an Introduction by Suketu Mehta), (Stockport, UK: Dewi Lewis, New York: Sepia International, 2007). Sheth is currently photographing the Sidis, a community of Africans long-settled in (western) India.

of what is at once ideal (a copy of the original) and simulacral (a copy of a copy), the twins are, in this surrogate status, ripe for sacral representation – as flesh-and-blood avatars!

Go Away Closer

The complexity of her photographic practice over the last 25 years compels us to always look at Dayanita Singh's large oeuvre and to elicit elaborate inter-referential meanings.[18] She works with contradictions, and she makes the transaction tendentious enough to scramble standard attributions of genre and chronology. She may refer to tradition (the Anandamayi Ashram in Varanasi) and instant spectacle (Saroj Khan's Bollywood dance choreography); the exploited classes and absolute poverty (the squalor of sex workers' homes, street kids, AIDS victims, destitute inmates of an asylum), as also old and new wealth. Her pictures speak about families and outcasts, relational conventions and stylish transgression, such as when her protagonists act out their destiny through performative protocols – in the rhetorical gesture of her eunuch friend Mona Ahmed, or in a series of family tableaux.

Through and beyond this itinerary of themes, Dayanita Singh seeks an aesthetic of formal beauty and unaccounted emotion; *jouissance* and unredeemed loss. 'Go away closer', she whispers at the moment when the shutter is released: 'away, away…'. She addresses the subject, or rather the photo-image, that is proximate, concrete and indifferent; that is indexical, immanent, importunate, and also already dead in its absolute pastness. And she says it to herself, to console the heart against (or perhaps in cussed favour of) the lost beloved: go away closer.

This is hardly a familial form of belonging, nor a binding narrative about relations, yet Singh set herself a project, lasting almost ten years (1992–2002),[19] where she took pictures of middle and upper-middle class Indian families, first from among her immediate friends, then through networks of families in Calcutta, in Goa, then Bombay, where she photographed Parsi families.[20] During this period, she moved between homes she could inhabit with impunity, and among families she would steadfastly refuse to criticize, disdain, belong with or settle into.

---

18 Born in 1961 in Delhi, Dayanita Singh grew up with her mother, Nony Singh, systematically training her camera on the family and setting the stage for the daughter's vocation. Dayanita Singh studied Visual Communication at the National Institute of Design, Ahmedabad, and photojournalism and documentary photography at the International Center of Photography (ICP), New York, interning with Mary Ellen Mark. She worked for major international news magazines as a photojournalist; and then determinedly closed this chapter. She is now, since a decade, one of the most widely exhibited photographers, showing in major museums and galleries across the world. Based in Delhi since 1989, she lives in many places and travels incessantly.

19 In 1997 she was awarded a Robert Frank grant for this project.

20 A much-photographed community: see the long-standing work on Parsis by Bombay-based photographers Sooni Taraporevala and Mahendra Sinh.

There is irony in Singh's choice of the family. From the early to mid-1990s she had turned her back on international photojournalist assignments that exhorted her to capture the abject face of metropolitan India. She began to feel that she, like her subjects, became the more bereft for making public re-presentations with no succour, and without agency for change. She was not cut out to be an activist, she felt, and decided to represent, instead, her own class whose privileges left her free to be free – as photographer/artist and global nomad. Yet, if it was the social anthropology of such documentary work that made Singh retract, then the portrayal of 'family' was not exempt from it. Indeed, her family pictures have a rich cultural layering that invites reference to anthropological precedents. They have, moreover, a related agenda: she herself declares that she started recording families/homes when the Indian joint family, and even perhaps the nuclear family, seemed to be disintegrating.[21] Is she then re-erecting, if not for herself, then for the family members portrayed, the family *as* institution?

Dayanita Singh
Chopra Cousins, New Delhi, 1999. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Dayanita Singh
Poppy, 2006. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

The family photograph is implanted in the very unconscious as a vexed icon, metamorphosing longing and guilt in the modern individual cut adrift from the assumed bonding of this valorized institution. Meanwhile, the family as a thematic has come to be variously exposed in images and as variously problematized in theory. To take but the most obvious contrast: as against the humanism underlying the *The Family of Man* exhibition,[22] we have learnt to face up to Pierre Bourdieu's exposition of the (false) ideology of love in the middle-class family picture.[23]

Like many other photographers, Singh collaborates with her friends/clients to choose an entire scenography: settings with period furniture, family treasures, and other glossy objects

21 See Dayanita Singh's introduction, 'A Photographer's Daughter', in *Privacy: Dayanita Singh* (Gottingen: Steidl, 2003).

22 *The Family of Man* (500 photographs; nearly 300 hundred photographers from 68 countries; shown in 38 countries) was curated by Edward Steichen and first shown in 1955 at the Museum of Modern Art, New York. Though it had an American cold war angle on 'universalist'/humanist values, it remains a mid-twentieth century document of sentimental significance.

23 Pierre Bourdieu et al., *Photography: A Middle-brow Art* (Cambridge: Polity Press, 1990).

befitting their *bhadralok* or quasi-cosmopolitan status. She invites members of different generations to group and pose themselves according to their own style, desire and ambition.[24] She uses the tripod-secured, square-format frame for ideal capture of the tableau at middle distance; but then we see her deflecting that carefully constructed *mise en scène* and the classicizing tendency of the formatted tableau. Because family and narrative are both complicit in their desire to invite a *denouement* that is somehow conciliatory, a sentient photographer like Singh approaches melodrama, inherent in the form of the tableau, precisely so as to annotate it otherwise, even subverting the protocol of such complicit forms of (ethical) relationality. For example, while in the many takes on the family narrative there might be an opportunity for the womenfolk of self-representation (or even empowerment), these pictures are equally about the vanity and folly of the 'feminine as masquerade', and of such conventions that enshrine the matriarch, encode women's sacrifice, and perpetrate bad faith and good fiction about the institution of the family.

Today, in a moment of accelerated globalization/atomization, families need to proclaim eternal virtues of strength, support and authority; equally, they clutch at a form of ancestry that proxies in fact for fast forward posterity. A generic mode and repetitional pastiche fulfil the need for the family portrait; and Indian society still so yearns to secure the integrity of the family that even a simulacral image of the 'happy family' will do. Singh stoutly defends her own and her subjects' sincerity, but inadvertently confirms the anxiety: she photographs on condition that the family itself participates, approves and wants to/agrees to hang the large print on the wall with its medley of wincing, grimacing, as also gracious and stylish and otherwise compelling members on display. She foregrounds the personae but allows this discreet portrayal to be exceeded by the staged sociality, the performative 'excess' of the family in the unstable here and now.

But there has been always the 'other' to the family in Singh's oeuvre: psychiatric patients abandoned as 'mad' by their own families in asylum-ashrams; alternately, the Anandamayi Ashram on the banks of the Ganges in Varanasi where adolescent (mostly Bengali) girls find nurture in a serene, caring, pedagogic environment, but that they are nonetheless abandoned to a virtual nunnery by families that would have them choose the chaste life. And, finally, the redoubtable Mona Ahmed who is the self-castrated, powerful, maternal and tragic eunuch that Dayanita Singh befriended in the late-1980s and has been her photo-subject for 13 years. The familial narrative that she elicits with her camera moves between herself and Mona, between Mona and her eunuch fraternity, between Mona and her adopted (and forcibly relinquished) little daughter, Ayesha. And, as a kind of postscript, between Mona and her menagerie – the ducks and dogs and monkeys and goats she nurtures in the solitude of her graveyard-home

---

24 See *Privacy: Dayanita Singh.*

behind the medieval environs of Turkman Gate in old Delhi. Even as Mona Ahmed breaks the pact with the documentary/*vérité* mode by exceeding the norm and becoming grossly 'real' in the uncanny sense of that term, and by becoming a *tragedienne*, she surpasses not only the masquerade (feminine/mother) but also decidedly her classification as a wholly ethnographic subject.

That for Dayanita Singh, Mona Ahmed is more family than people of her own class, is sensed beyond all biographical evidence in the interlocked gaze the photographs themselves realize.[25] Mona is, as if, sister, brother, even maybe mother, father – or a kind of soul-companion through whom Singh seeks not just grit and tenderness but a will to live life *in extremis*, something probably impossible given her class, her objectifying profession, her discrete gender. Indeed the suite on Mona confirms why one must trust Singh when she says she works with the protagonists of her photos always with empathy, never with disdain; never to demean their sense of self or self-image. She falls in love with her subjects, she says – that is why they are her protagonists.

Dayanita Singh
Gandhi's Room, Anand Bhavan Allahabad, 2000. Courtesy the artist and Frith Street Gallery

From 2000 Singh tracked images – mostly images without people, empty spaces that offer a form of solitude and a spatially induced meditation; a space for lofty abandonment as much as it is a vacuum and an abyss.[26] Empty spaces provide a *mise en scène* without actors, but they provide nevertheless a form of indexicality where the trace and imprint of the material world is made the more pristine for its conspicuously reduced, even evacuated interest in the human: where the signifiers strike beyond body, family, city, nation and all the taxonomies they demand. These are not natural, primitive or holy spaces; they are metropolitan spaces, like stylish art-deco theatres, big and small museums, libraries with piles of books and historically sat-upon chairs, austere laboratories, empty homes sometimes hiding well-made beds of the long-dead.

Singh's images compress time, the metaphor and sign for which is the (ethnographic/historical/biographical) museum.[27] In the ghostly ambience of the museum there is a repeated use of

---

25 See *Myself Mona Ahmed-Dayanita Singh* (Zurich: Scalo Publishers, 2001). The book has a text conjured in letters by Mona Ahmed.

26 These photographs have been variously configured in exhibitions. For reference, see two of her artist books: Dayanita Singh, *Go Away Closer* and Dayanita Singh, *Sent a Letter*, both Gottingen: Steidl, 2007. The latter volume is a box with seven little accordion books designed by the photographer (without text or captions). A miniature 'curation' of images, she gives a clue to *place* but abstracts the information, withholds cumulative meaning.

27 For a decade, she lovingly photographed vitrines and cabinets in museums across India dedicated, say, to Jawaharlal Nehru and Mahatma Gandhi: books, memorabilia, images, dioramas. She also photographed display shelves arrayed with colonial miscellany – busts, specimens, curios.

glass-fronted cabinets; there are dioramas with little figurines, miniature tableaux with glass-fitted proscenium arch; there are simple and fragile vitrines that hold the museum objects, glaze them, make them more precious, even as the objects thereby withdraw from proximate scrutiny. The glass front protects and makes the visitors peer, makes her a voyeur. Singh is highly conscious of the artificial lighting, the nature of the shadows, the masking of space, the difference between a dead object and a live image: are these then obstructions or facilitations for seeing, looking? With her photos of vitrined objects, doubly-glazed images, Singh plays upon Barthes' description of the photograph as a class of laminated object whose two leaves – the referent and the photo-surface – cannot be separated; they adhere technologically, perceptually – limb for limb.[28] Yet the image is what we will nevertheless want to unravel, as though we were seeking in its virtual depth its inner truth.

More recently, Singh has photographed great, grand industrial sites in colour – in a deep twilight hue (obtained simply by using a fast film after sundown but making sure the detail is crystal-sharp even as the surface is saturated to an excess of blue). These belated/contemporary megaliths – chillingly beautiful factory sites – embody that allegorical figure from the romantic imagination: the ruin. A key trope that appears throughout the period of modernity, the ruin is revived in various avatars or, rather, in the concretion of the unhomely that appears *after* modernity. Singh's *Blue Book* images are mesmeric: shot when empty, this emptiness creates not only that classic phenomenology of absence (/presence), but a choreography of circumambulating ghosts in what appears in the image to be a cavity in the heart of civilizational memorials.[29] These could well be catacombs with deposits of weariness and a residue of imagined bodies. There is decidedly no historical narrative: is time without human presence, empty time, matching the trope of empty space? But there is respect for materiality and utility; for the object-world and its humanized use-value, and, through that invisible recall of work, life and leisure, there is a release of what may be called renewable time.

This illusory soul of the image bleeds into the 'ontological desire' for the photograph itself; or, vice versa, this desire suffuses the photographic image with poignancy, beauty and, always, the sense of folly. Following that cue, Singh is now all set to explore through a lurid palette, hallucinatory images of landscape, cityscape, no-place and out-of-body encounters in her more maverick venture titled *Dream Villa*. Shown in disparate venues and varying sizes – even enlarged to the scale of wallpaper – she advances her project to reformat her photo-images via print technology and diversify the modes of exhibiting/distributing these.

---

28 Barthes, *Camera Lucida*.

29 She exhibits the prints in gallery spaces; the 'book' is a set of detachable postcards where she plays with inversions of scale: monument to pocketbook. See Dayanita Singh, *Blue Book* (Gottingen: Steidl, 2008).

Dayanita Singh is among the most reflexive of photographers. Without being straightforwardly political, she continually, radically, reworks her representational projects with 'the syntax, the rhetoric, the formal strategies'[30] that deconstruct photographic meaning. The spatial relations we spoke about above, the alternation between proximity and absence worked with care in successive photo-projects is also, curiously, how Singh plays out her life: a highly socialized person, she is always in passage, always travelling. She makes tiny 'scrapbooks' of photos and sends these like notes and letters to her friends and fellow-travellers, making the act of remembrance a fugitive form of image-making, such that it lets her engage and also be elsewhere at the same time. And she now turns these notes into slim little books fitted in a titled box:

SENT A LETTER
to my friend
on the way he dropped it …

Goading passion yet spurning the bonding sentiment, Dayanita Singh lets the photo-image survive as it will…

Someone came and picked it up and put it in his pocket.

---

30 Abigail Solomon-Godeau, cited by Sabine T. Kriebel in *Photography Theory*, ed. James Elkins, (New York/London: Routledge, 2007) p.36.

The Portrait / Das Porträt

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Untitled / Ohne Titel

c. 1900s / Silver gelatin print / 16.4 x 11.1 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Babba Bhutta

Man in front of painted backdrop / Mann vor gemaltem Hintergrund

c. 1960 / *Ruh khitch* print / 20.3 x 15.2 cm / Courtesy Malcolm Hutcheson Archive, Pakistan

Babba Bhutta

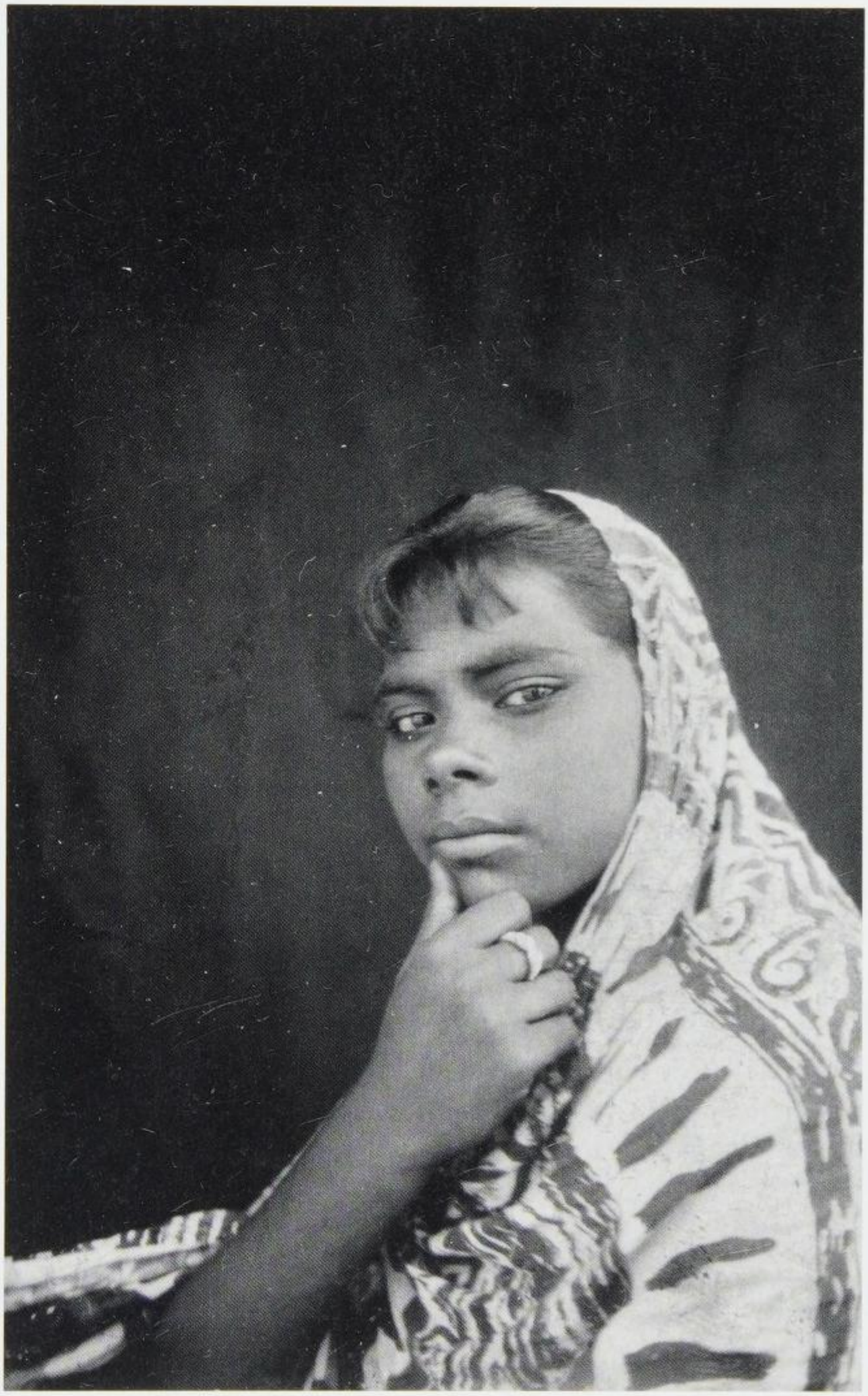
Boy with baby / Junge mit Baby

c. 1960 / *Ruh khitch* print / 20.3 x 15.2 cm / Courtesy Malcolm Hutcheson Archive, Pakistan

Mohammad Akram Gogi Pehlwan

Portrait of / Porträt von Mohammad Akram Gogi Pehlwan

c. 1990 / *Ruh khitch* print / 20.3 x 15.2 cm / Courtesy Malcolm Hutcheson Archive, Pakistan



Mohammad Akram Gogi Pehlwan

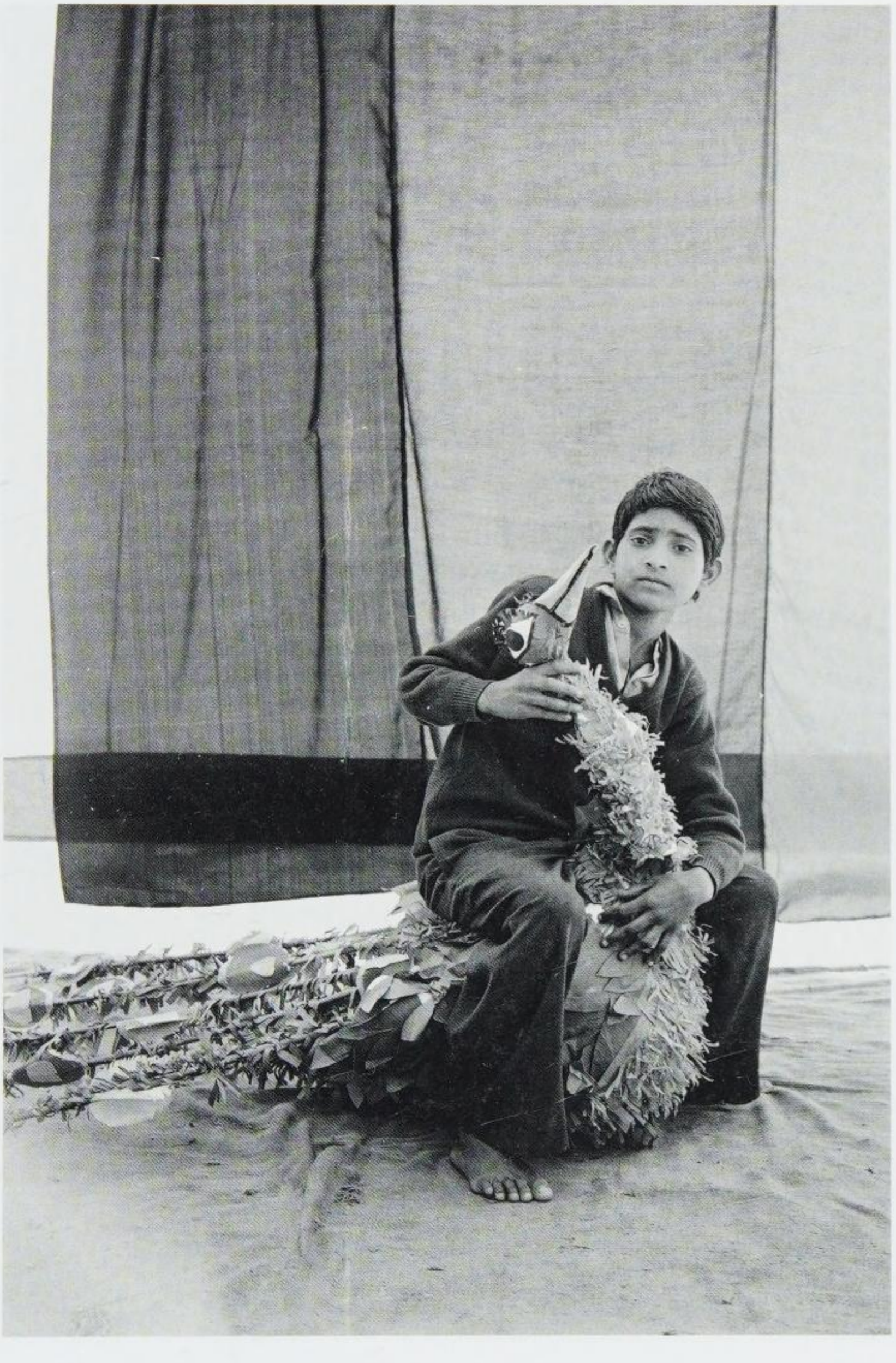
Girl / Mädchen

c. 1970 / *Ruh khitch* print / 20.3 x 15.2 cm / Courtesy Malcolm Hutcheson Archive, Pakistan

Gauri Gill

Balika Mela, Lunkaransar

2003 / Archival pigment print / 106.5 x 71 cm / Courtesy the artist



Gauri Gill

Balika Mela, Lunkaransar

2003 / Archival pigment print / 106.5 x 71 cm / Courtesy the artist

Golam Kasem Daddy

My Grandmother, Dhaka / Meine Großmutter in Dhaka

1935 / Silver gelatin print / 50.8 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Golam Kasem Daddy

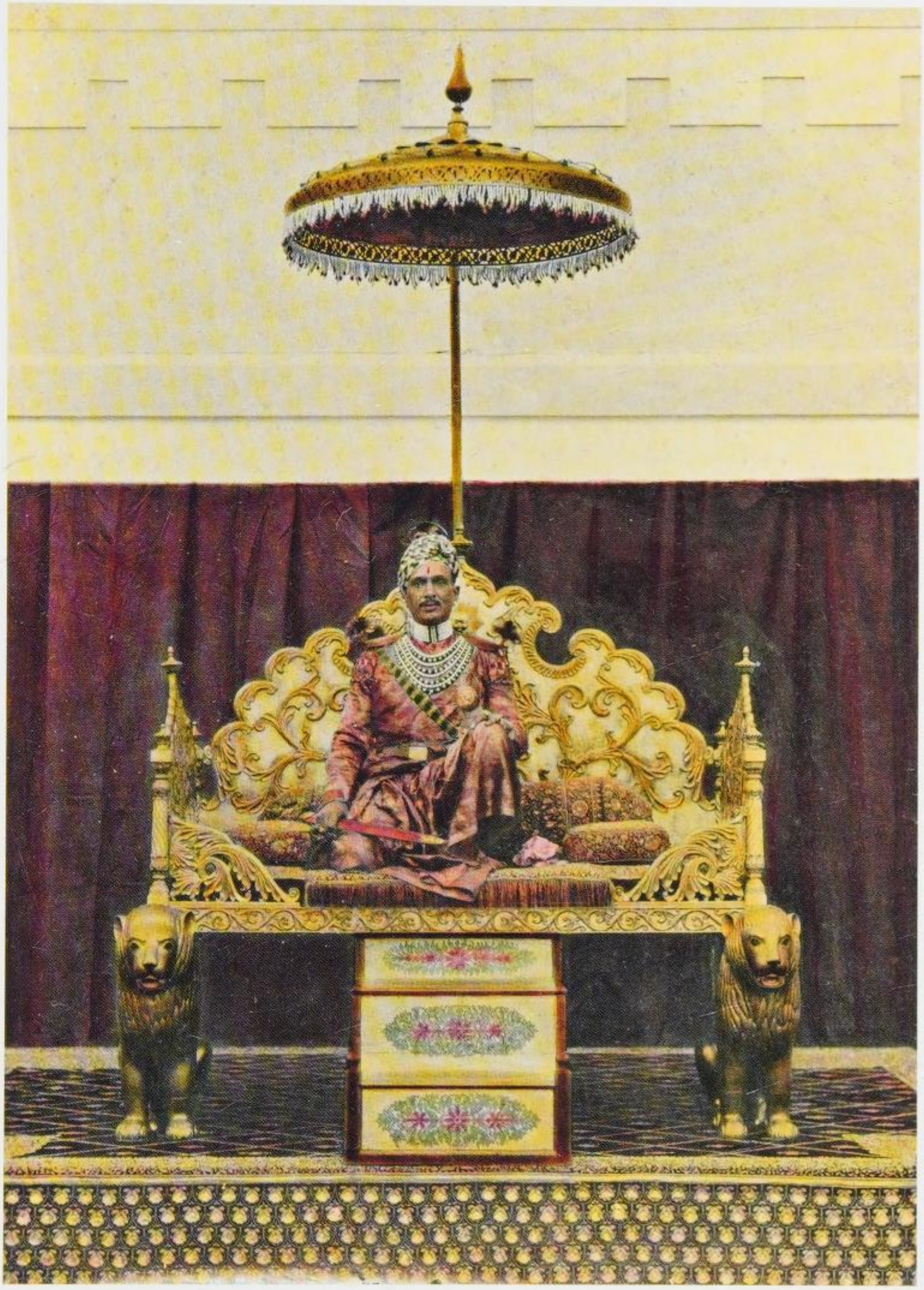
My Colleague, Dhaka / Mein Kollege in Dhaka

1935 / Silver gelatin print / 50.8 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

D. Nusserwanjee

Studio Portrait / Studioporträt

c. 1940s / Silver gelatin print / 20.1 x 15.2 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography



Unknown photographer and artist / Unbekannter Fotograf und Künstler

Maharaja Jai Singh of Alwar / Maharadscha Jai Singh von Alwar

c. 1930s / Silver gelatin print; hand-painted in watercolour / 26.4 x 19 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Rajputana Photo Art Studio; unknown artist / unbekannter Künstler

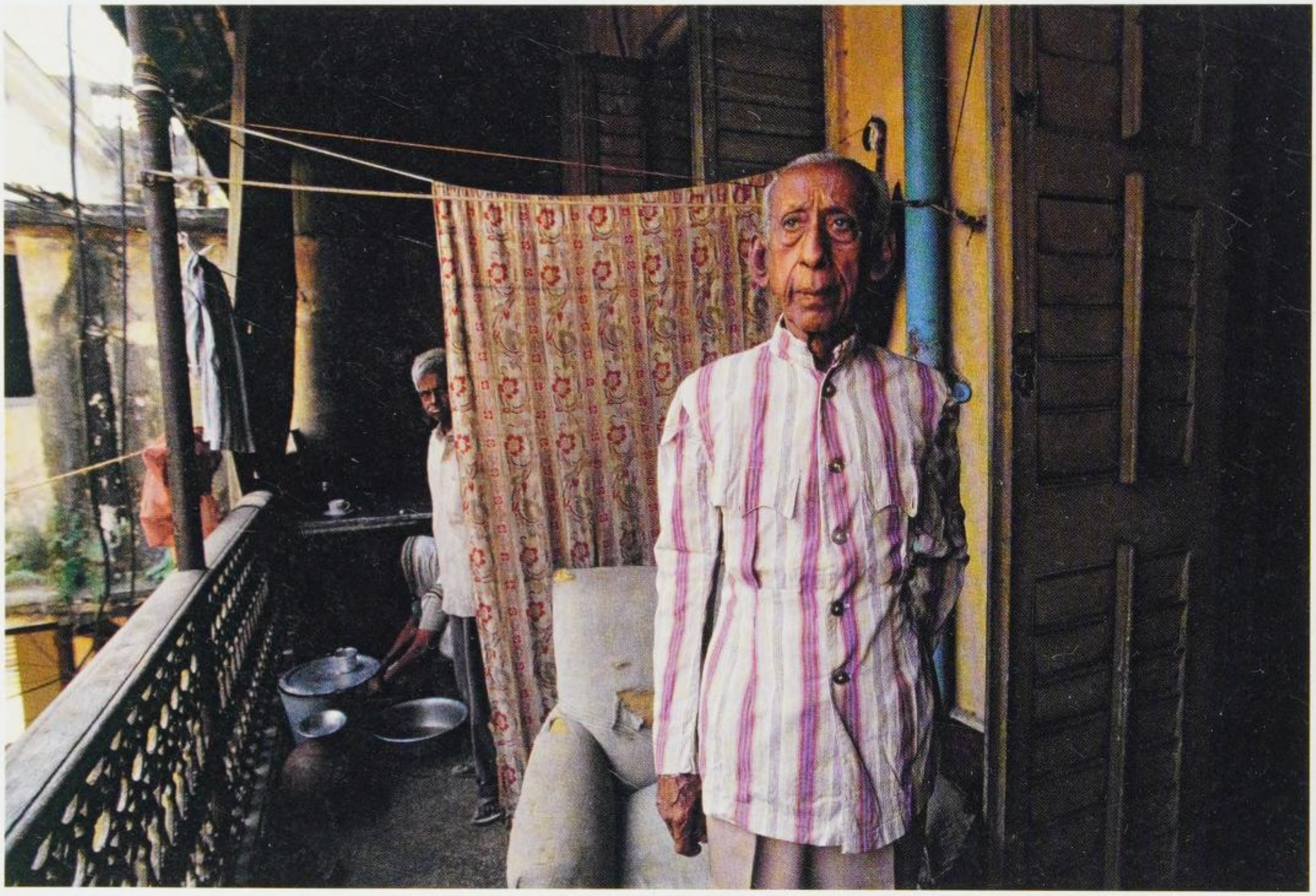
Portrait of Yeshwant Rao Holkar from Indore wearing a wedding sehra [headgear] /
Porträt von Yeshwant Rao Holkar aus Indore mit einer Hochzeits-Sehra [Kopfschmuck]

c. 1930s / Silver gelatin print; hand-painted in watercolour / 36.7 x 28.2cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

H.H. The Nawab of Rewah / H.H., der Nawab von Rewa

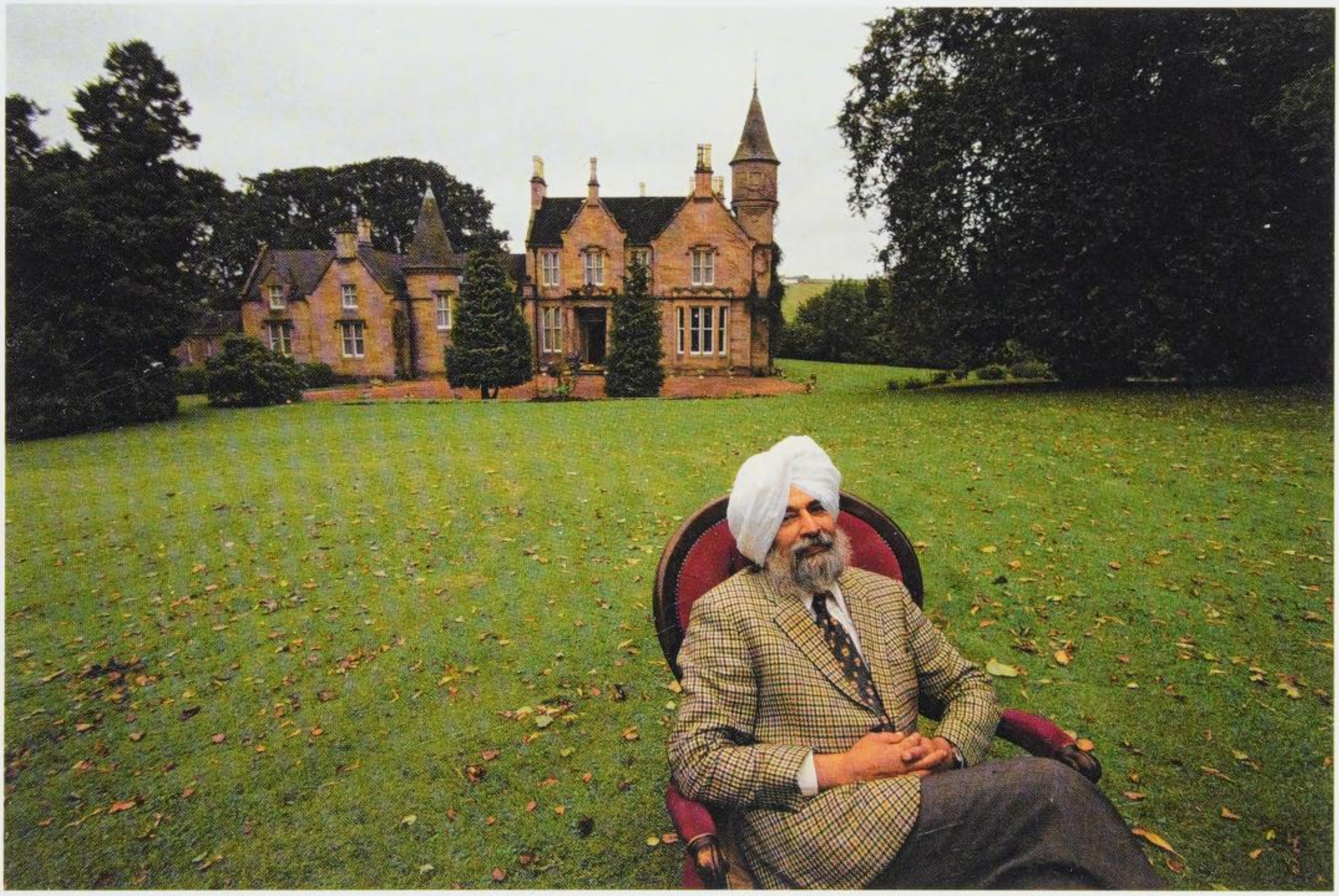
Early nineteenth century / Silver gelatin print / 24.6 x 19.3 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Prashant Panjiar

Kolkata, West Bengal / Kolkata, Westbengalen

1992 / Archival pigment print / 27 x 40 cm / Courtesy *India Today;* from the photo series *King, Commoner, Citizen*



Prashant Panjiar

Scotland, United Kingdom / Schottland, Vereinigtes Königreich

1996 / Archival pigment print / 27 x 40 cm / Courtesy *Outlook;* from the photo series *King, Commoner, Citizen*

Dileep Prakash

Shelden Redden, Pune (former / früher: Poona)

2006 / Archival pigment print / 40.6 x 54.6 cm / Courtesy Dileep Prakash/Photoink

Dileep Prakash

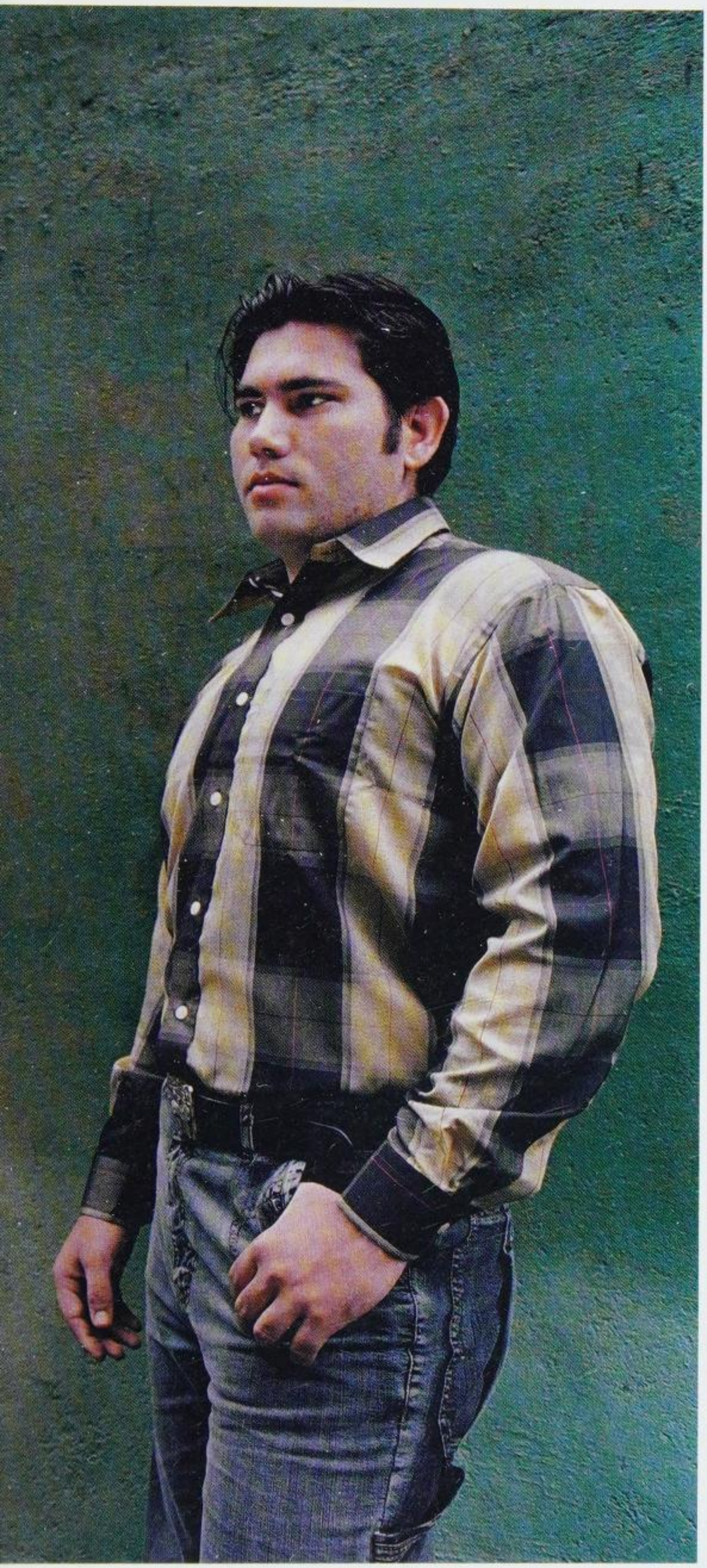
Christine Fernandes, Khurda Road

2005 / Archival pigment print / 40.6 x 54.6 cm / Courtesy Dileep Prakash/Photoink

Dileep Prakash

Adolph and / und Nigel Philips, Bilaspur

2005 / Archival pigment print / 40.6 x 54.6 cm / Courtesy Dileep Prakash/Photoink



Samar and Vijay Jodha

Elaben Bhatt

1994/2003 / Digital print / 47 x 36.8 cm / Courtesy Samar S. Jodha, Vijay S. Jodha/Ageless Minds and Spirits

Samar and Vijay Jodha

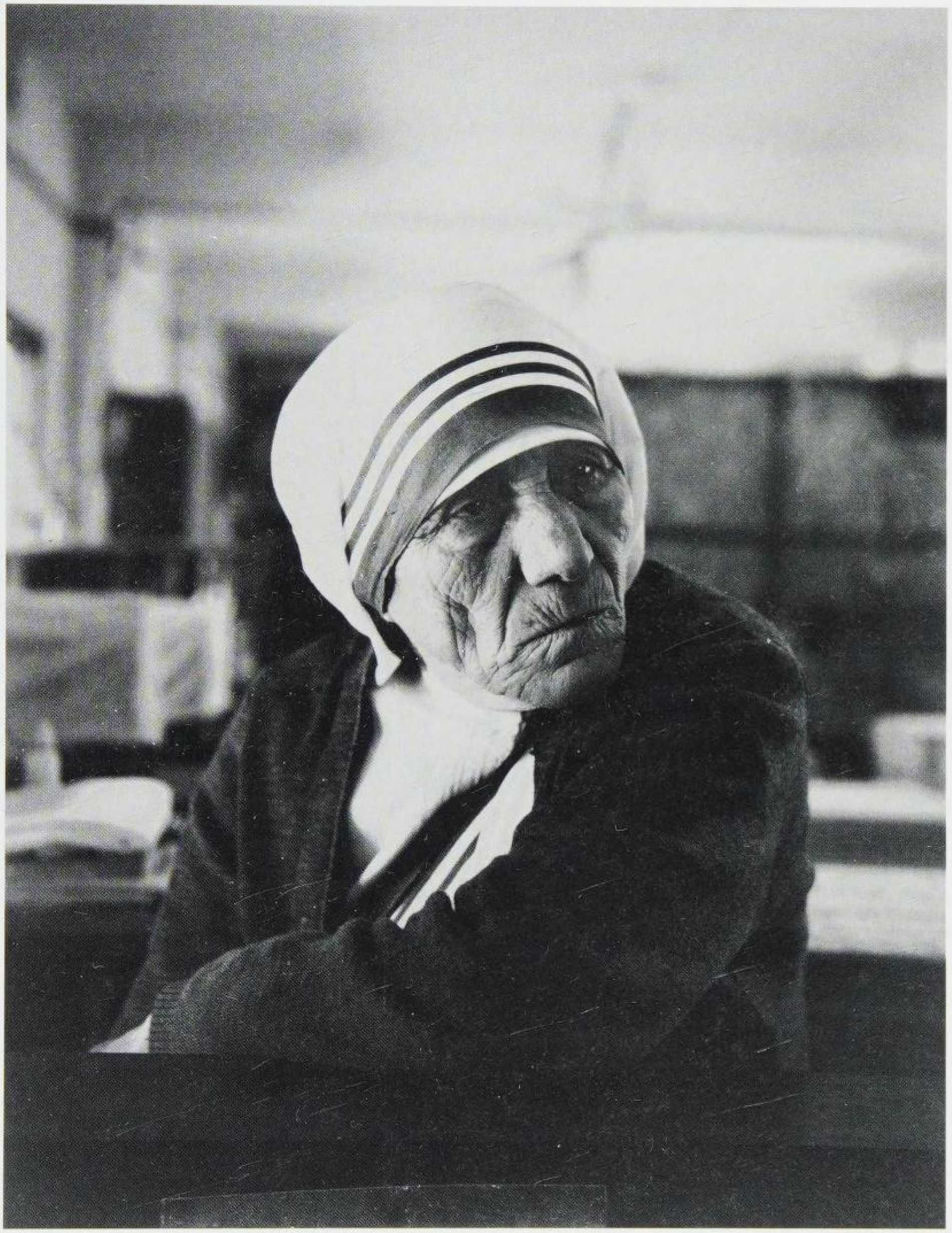
Verghese Kurien

1994/2003 / Digital print / 47 x 36.8 cm / Courtesy Samar S. Jodha, Vijay S. Jodha/Ageless Minds and Spirits

Nasir Ali Mamun

Portrait of Jasimuddin, the Bangladeshi poet / Porträt von Jasimuddin, Dichter aus Bangladesch

1974 / Silver gelatin print / 40.6 x 30.5 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh



Nasir Ali Mamun

Portrait of Mother Teresa / Porträt von Mutter Teresa

1981 / Silver gelatin print / 39.1 x 30.5 / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Mohammad Ali Salim

Workers at a city construction site who carry cement bags /
Arbeiter auf einer städtischen Baustelle, die Zementsäcke tragen

c. 1980 / Silver gelatin print / 27 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Mohammad Ali Salim

Children dressed up as the Hindu deity Krishna and his consort Radha /
Kinder, verkleidet als hinduistische Gottheit Krishna und seine Gemahlin Radha

c. 1980 / Silver gelatin print / 27 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Prabuddha Dasgupta

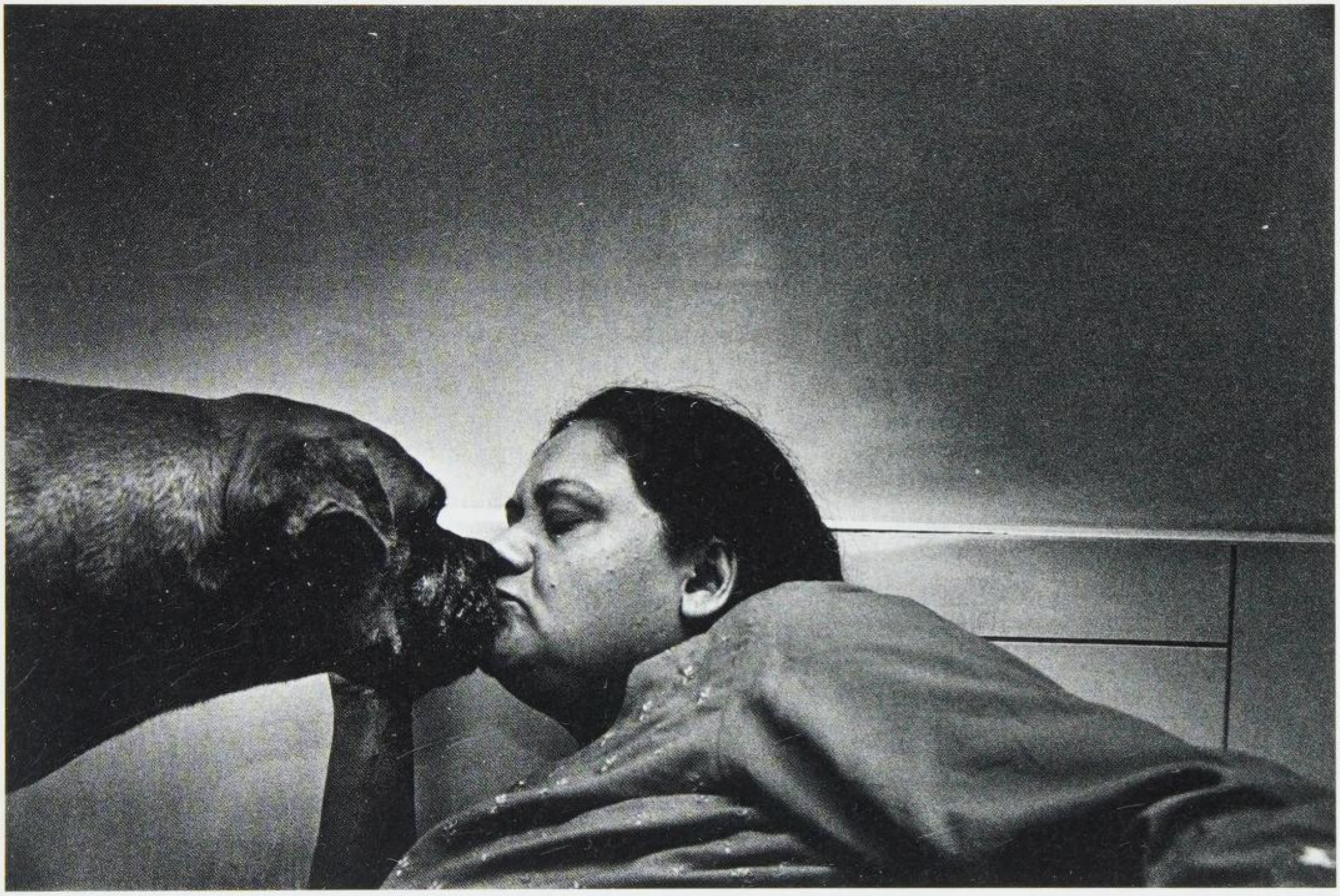
Untitled 35 / Ohne Titel 35

2007 / Archival inkjet print on Hahnemuhle art paper / 50.8 x 76.2 cm / Courtesy the artist

Prabuddha Dasgupta

Untitled 36 / Ohne Titel 36

2008 / Archival inkjet print on Hahnemuhle art paper / 50.8 x 76.2 cm / Courtesy the artist



Sohrab Hura

Elsa and Ma / Elsa und meine Mutter

2008 / Digital print / 25.5 x 38 cm / Courtesy the artist

Sohrab Hura

Starburst / Sternenregen, Kodaikanal

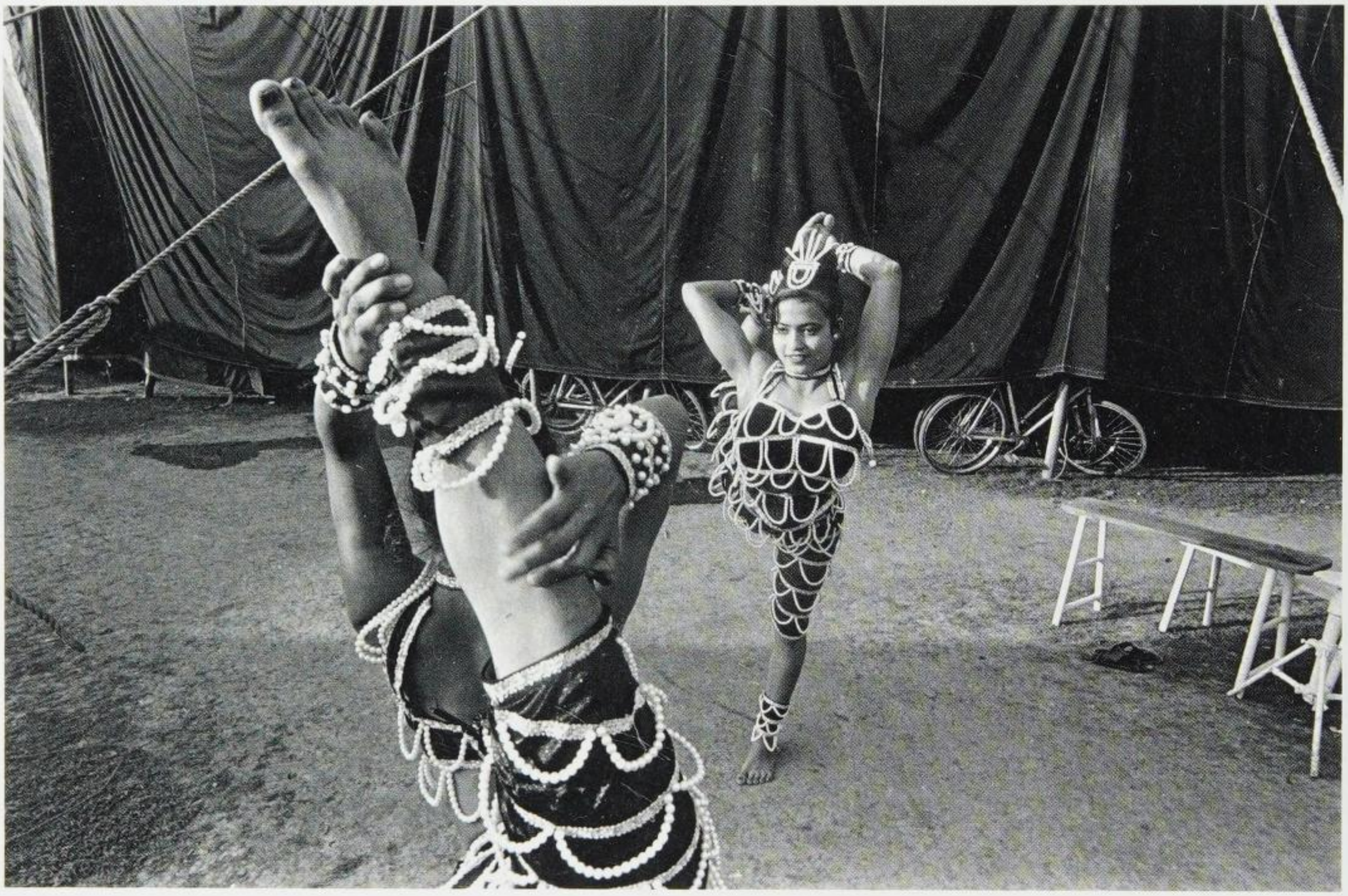
2007 / Digital print / 25.5 x 38 cm / Courtesy the artist

The Performance / Die Performance

S.B. Syed

100 *Young Girl Tinting a Photograph / Mädchen, das eine Fotografie bemalt*

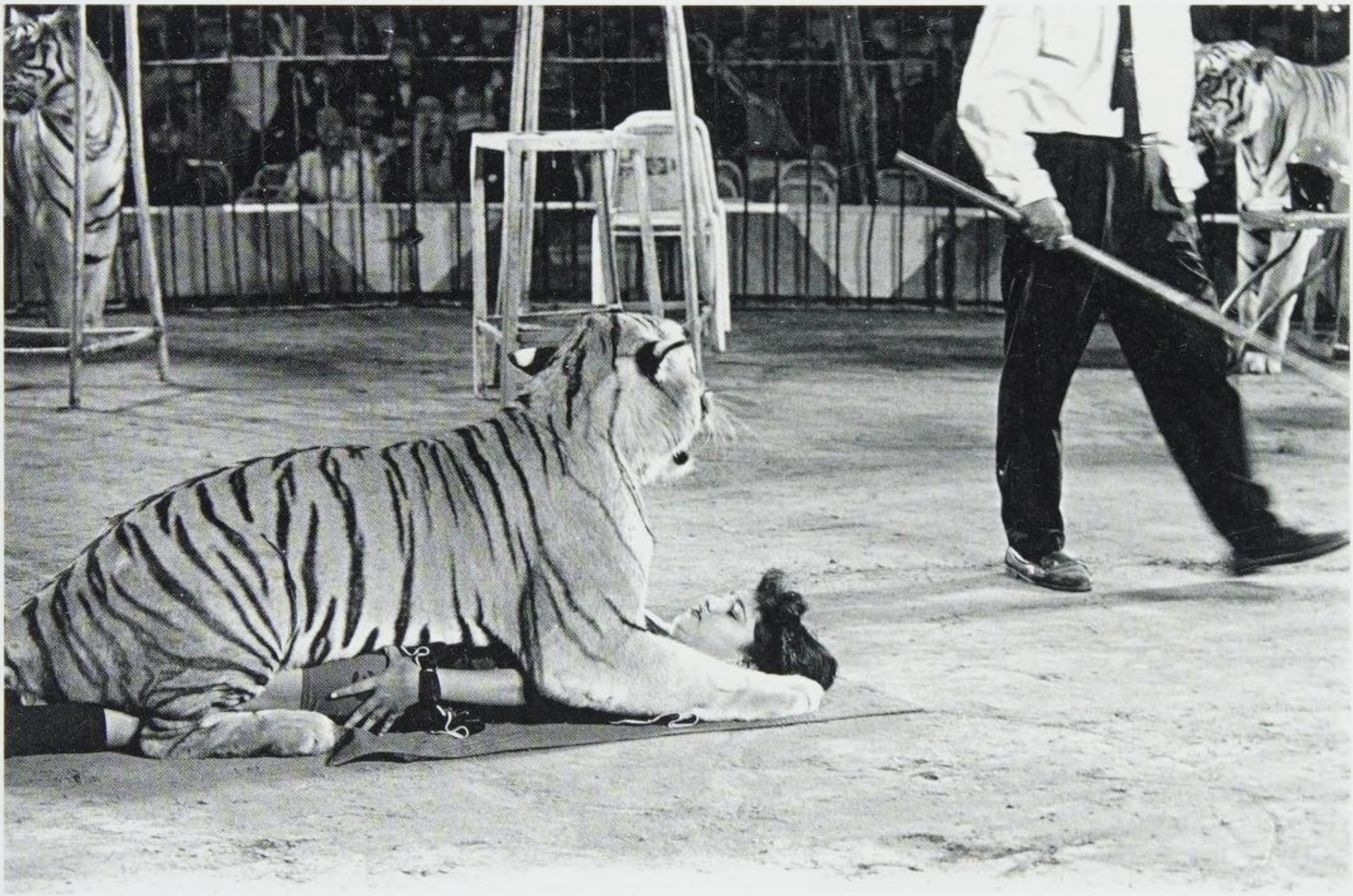
c. 1850s / Silver gelatin print; hand-tinted / 22.3 x 28 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography



Saibal Das

Before Evening Show, Sreerampore [Daily Routine Contortionist] /
Vorabendvorstellung, Sreerampore [Tägliches Training einer Kontorsionistin]

2001 / Silver gelatin print / 32 x 47.8 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Saibal Das

Matinee Show, Sreerampore [Best Friend] / Matinee-Vorstellung, Sreerampore [Bester Freund]

2001 / Silver gelatin print / 32 x 47.8 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Bijoy Chowdhury

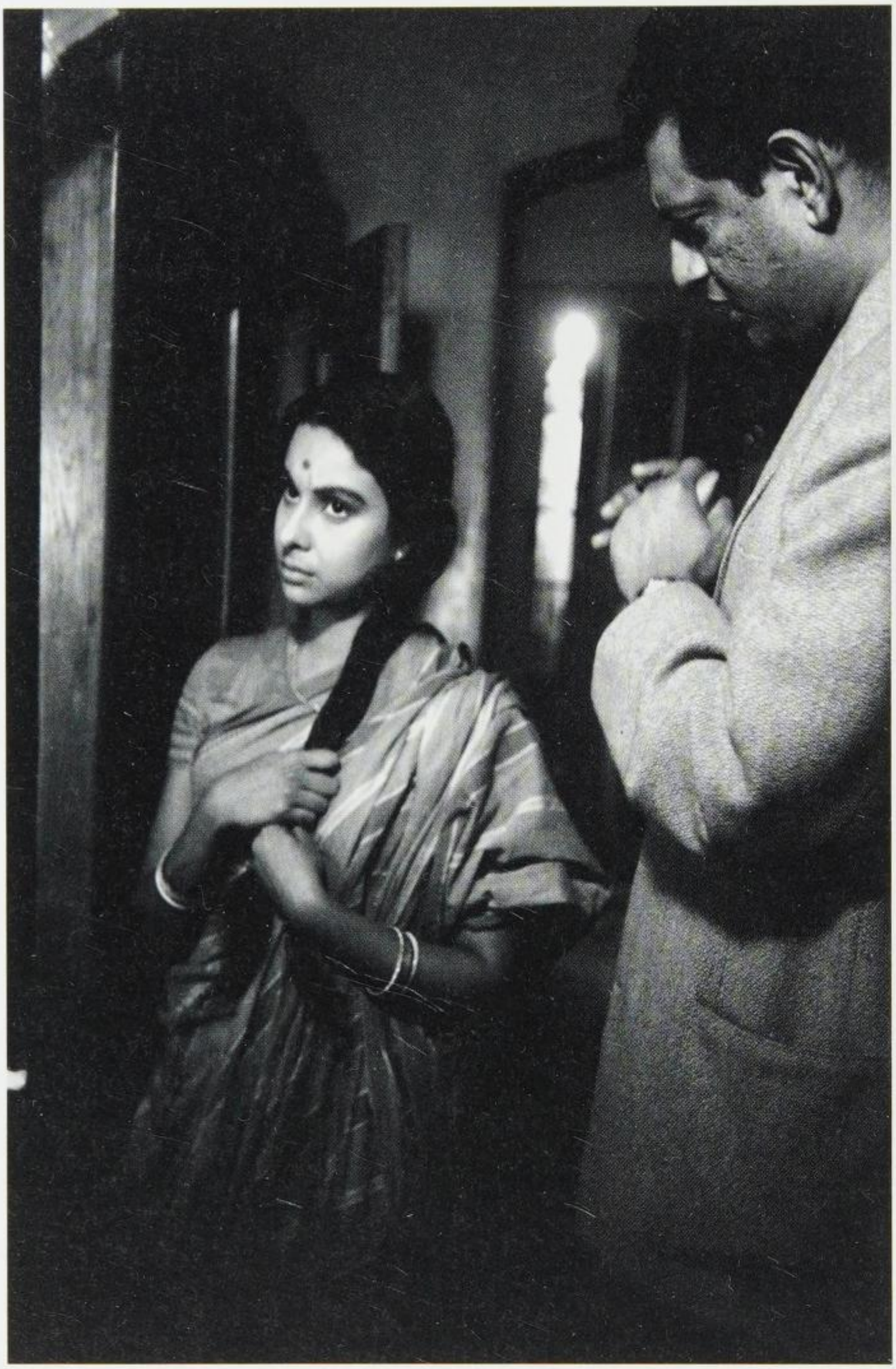
Boy with a Mask [imitated by a Bohurupi (polymorphic) artist] /
Junge mit Maske [dargestellt von einem Bohurupi, einem polymorphen Künstler]

2004 / Archival inkjet digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist

Bijoy Chowdhury

The Living God Krishna [imitated by a Bohurupi (polymorphic) artist] /
Der lebendige Gott Krishna [dargestellt von einem Bohurupi (einem polymorphen) Künstler]

2004 / Archival inkjet digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist



Amanul Huq

Satyajit Ray directing Madhuri Mukharjee during shooting of the film Mahanagar /
Satyajit Ray gibt Madhuri Mukharjee Anweisungen während der Dreharbeiten für den Film Mahanagar

1963 / Digital print / 50.8 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Amanul Huq

Joya Vaduri with an image of Sharmila Thakur on the cover of Filmfare *magazine /*
Joya Vaduri mit einem Bild von Sharmila Thakur auf dem Titelblatt der Zeitschrift Filmfare

1963 / Digital print / 50.8 x 40.6 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Sayeeda Khanom

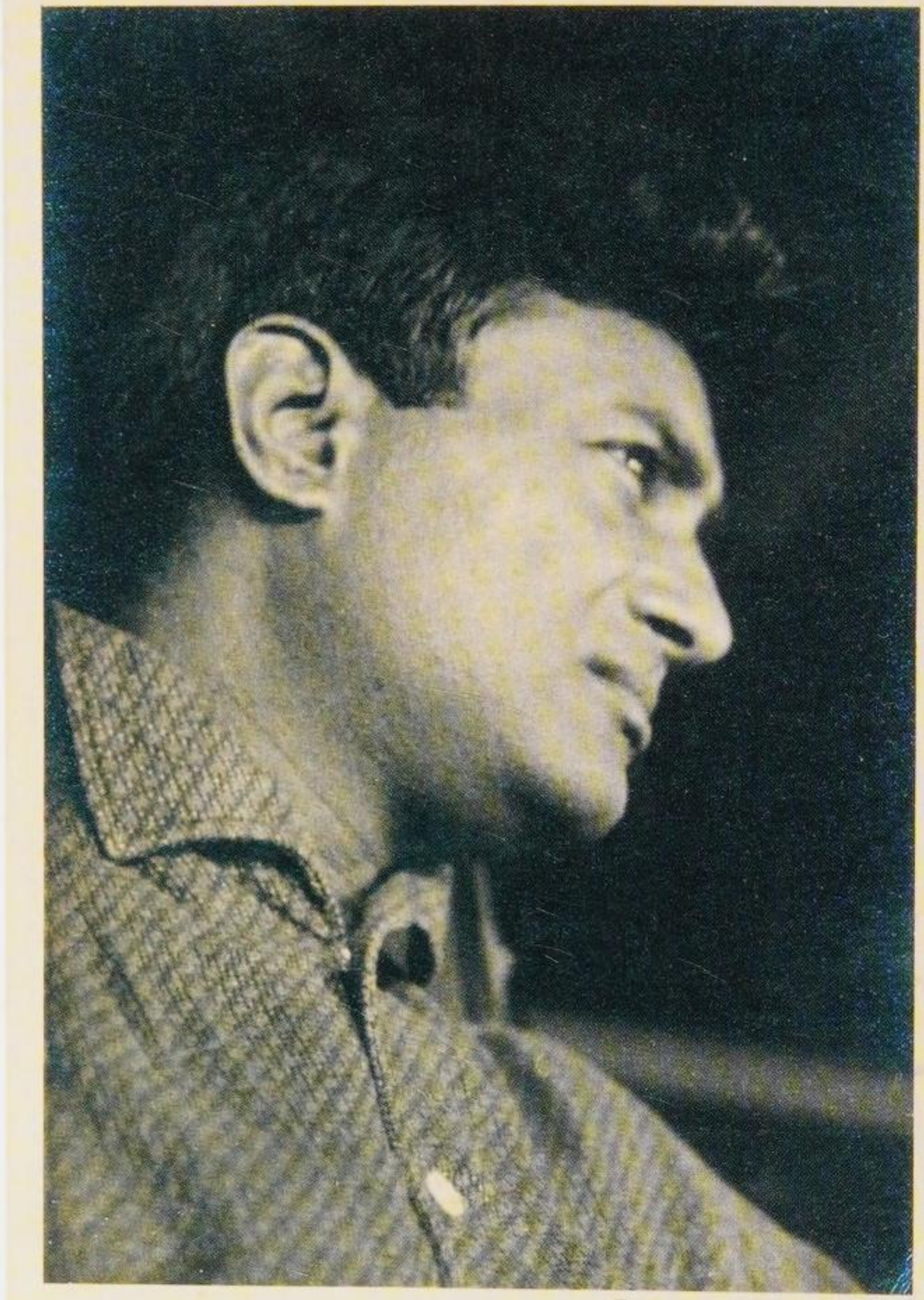
Portrait / Porträt

1970s / Digital print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Sayeeda Khanom

Famed filmmaker Satyajit Ray, who was ill at the time the photograph was taken /
Der berühmte Filmemacher Satyajit Ray, der zum Zeitpunkt dieser Aufnahme krank war

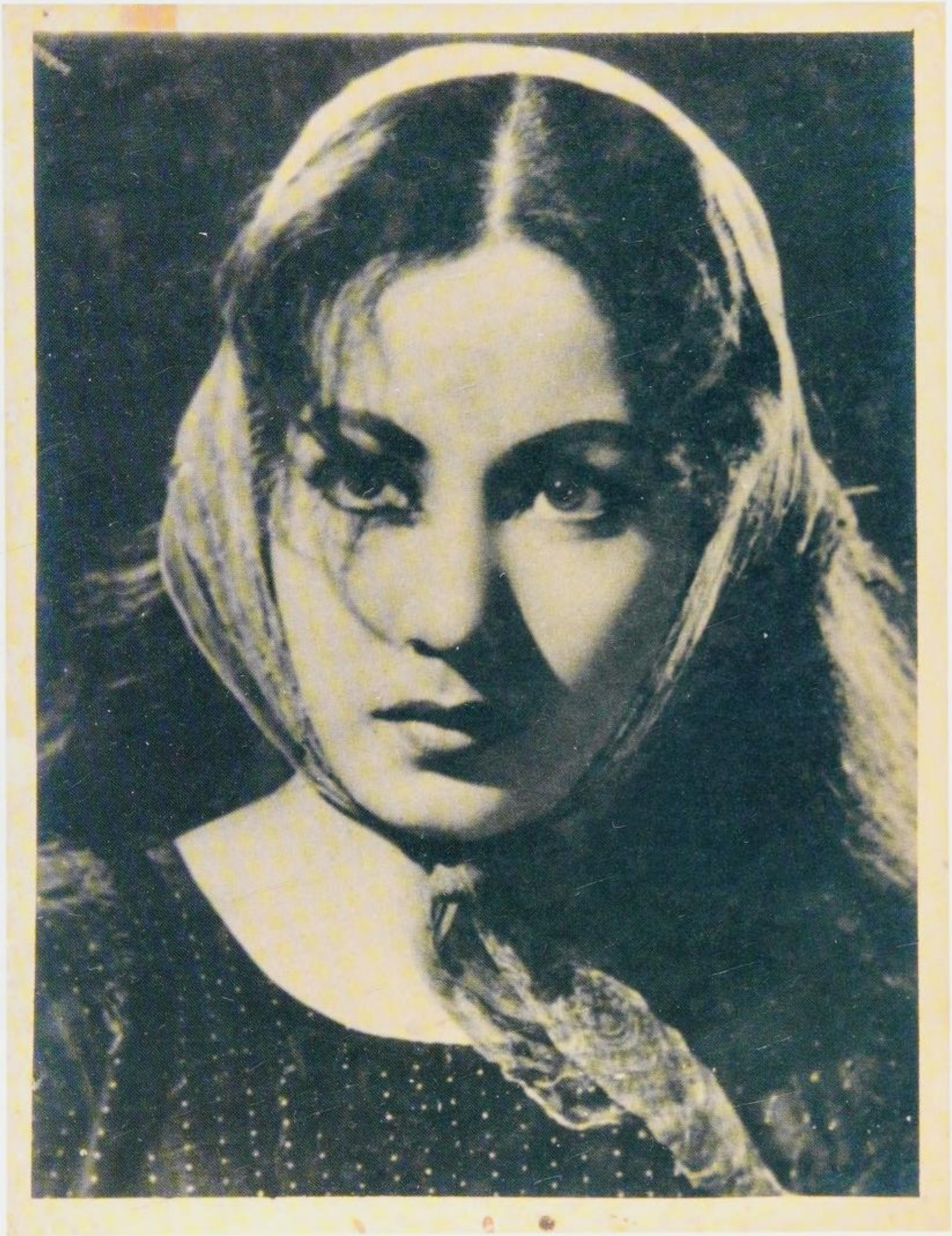
1970s / Digital print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh



Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Portrait of / Porträt von Dev Anand

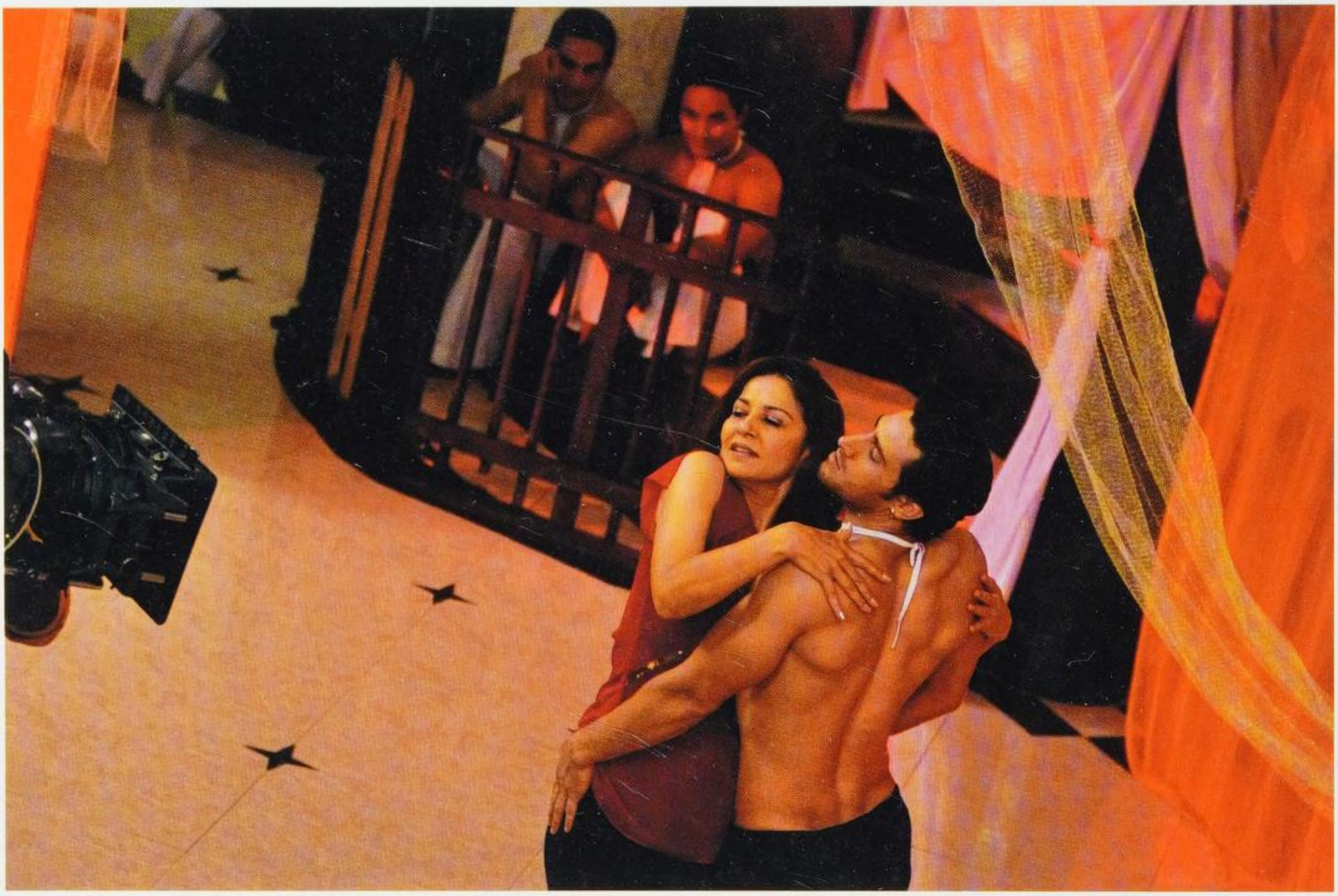
1954 / Vintage print / 11.4 x 7.6 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Portrait of / Porträt von Meena Kumari

1950s / Vintage print / 19.8 x 15.3 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Fawzan Husain

Yun Hota To Kya Hota 1 [Naseeruddin's debut / Debütfilm von Naseeruddin]

2005 / Archival print / 50.8 x 76.2 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Fawzan Husain

Mr. Prime Minister / Herr Premierminister (Dev Anand)

2005 / Archival print / 50.8 x 76.2 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Iftikhar Dadi

Urdu Film Series / Urdu-Filmserie

2009 / C-type digital print on Diasec / 52 x 64 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London

Iftikhar Dadi

Urdu Film Series / Urdu-Filmserie

2009 / C-type digital print on Diasec / 52 x 64 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London

Pushpamala N.

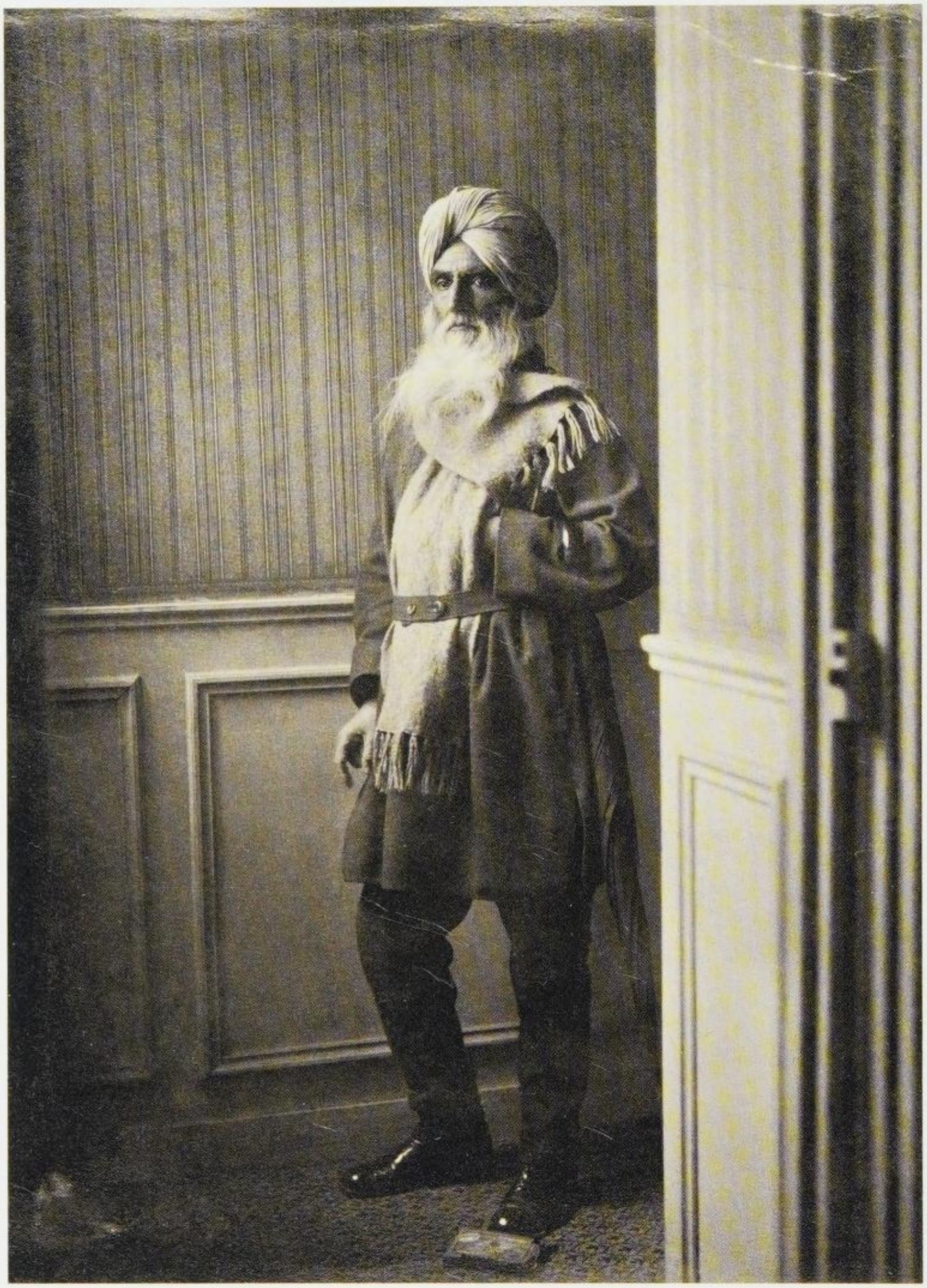
Bombay Photo Studio, Navarasa Suite (Bhayanaka) /
Fotostudio in Bombay, [Die neun Gefühlszustände] (Bhayanaka) [Angst]

Mumbai 2000-2003 / Sepia toned silver gelatin print / 62.9 x 47 cm / Shumita and Arani Bose Collection, New York

Pushpamala N.

Bombay Photo Studio, Navarasa Suite (Raudra) /
Fotostudio in Bombay, [Die neun Gefühlszustände] (Raudra) [Zorn]

Mumbai 2000-2003 / Sepia toned silver gelatin print / 62.9 x 47 cm / Shumita and Arani Bose Collection, New York



Umrao Singh Sher-Gil

Standing in the Hallway: Self Portrait / Im Korridor stehend: Selbstporträt

c. 1930 / Vintage print / 11 x 7.8 cm / Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Umrao Singh Sher-Gil

Performing on the Danube / Vorführung auf der Donau

1931 / Vintage print / 22.9 x 16.7 cm / Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

THE APPROACHING ATTACK

Tejal Shah

The Approaching Attack/Onset of the Attack (diptych) /
Kurz vor dem Anfall/Beginn des Anfalls (Diptychon)

2007-2009 / Archival digital prints / 81.3 x 61 cm each / Courtesy of the artist

ONSET OF THE ATTACK

Tejal Shah

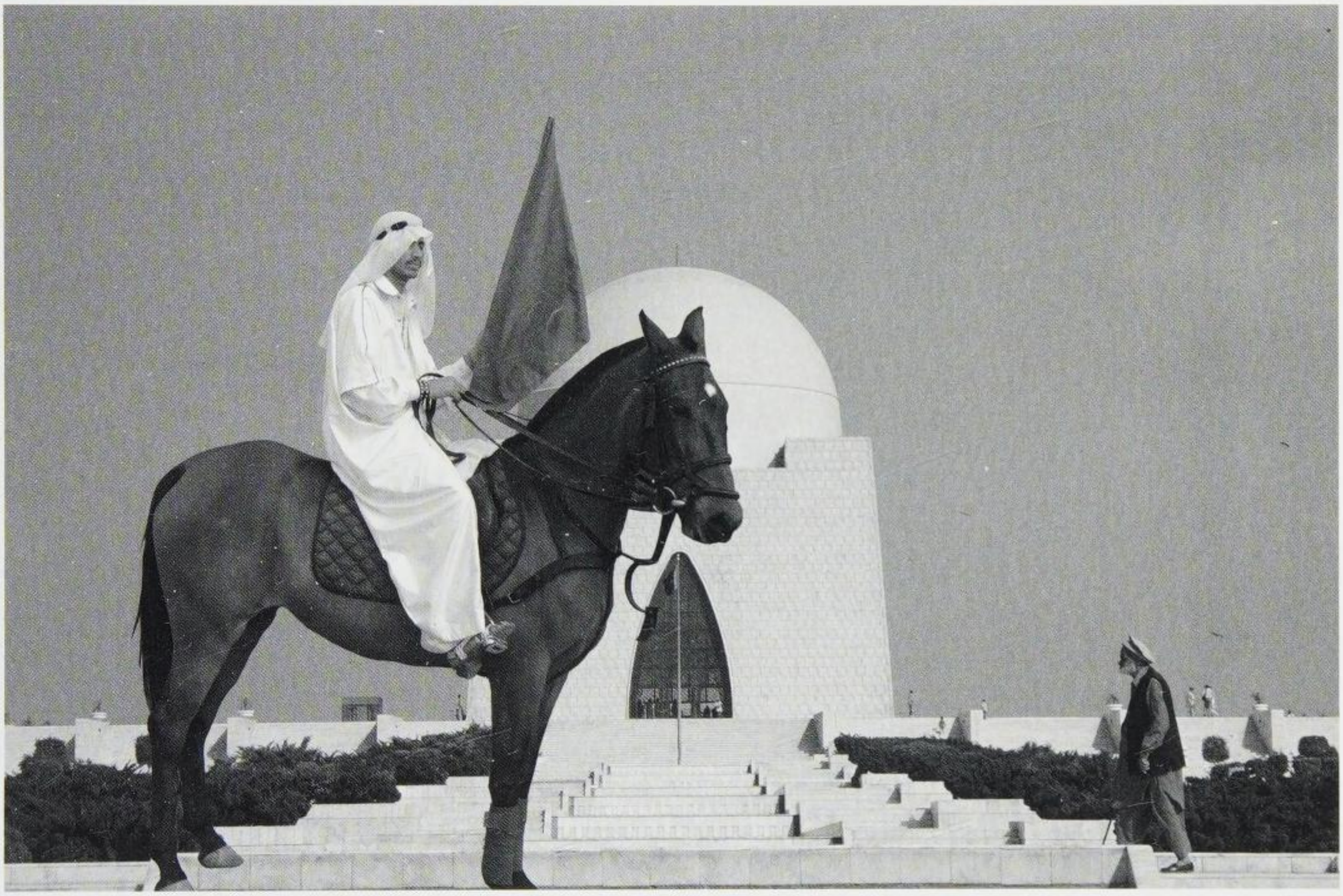
The Approaching Attack/Onset of the Attack (diptych) /
Kurz vor dem Anfall/Beginn des Anfalls (Diptychon)

2007-2009 / Archival digital prints / 81.3 x 61 cm each / Courtesy of the artist

Bani Abidi

From the series The Ghost of Mohammad Bin Qasim / *Aus der Serie* Der Geist von M.B.Q.

2006 / Archival inkjet print / 18.5 x 28 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London



Bani Abidi

From the series The Ghost of Mohammad Bin Qasim / *Aus der Serie* Der Geist von M.B.Q.

2006 / Archival inkjet print / 18.5 x 28 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London

Nandini Valli Muthiah

Disillusioned II / Enttäuscht II

2003 / C-type digital print / 76.2 x 76.2 cm / Courtesy the artist and Sakshi Gallery, Mumbai

Nandini Valli Muthiah

Reassurance / Neuer Mut

2006 / C-type digital print / 76.2 x 76.2 cm / Courtesy the artist and Sakshi Gallery, Mumbai

Anonymous / Unbekannter Fotograf

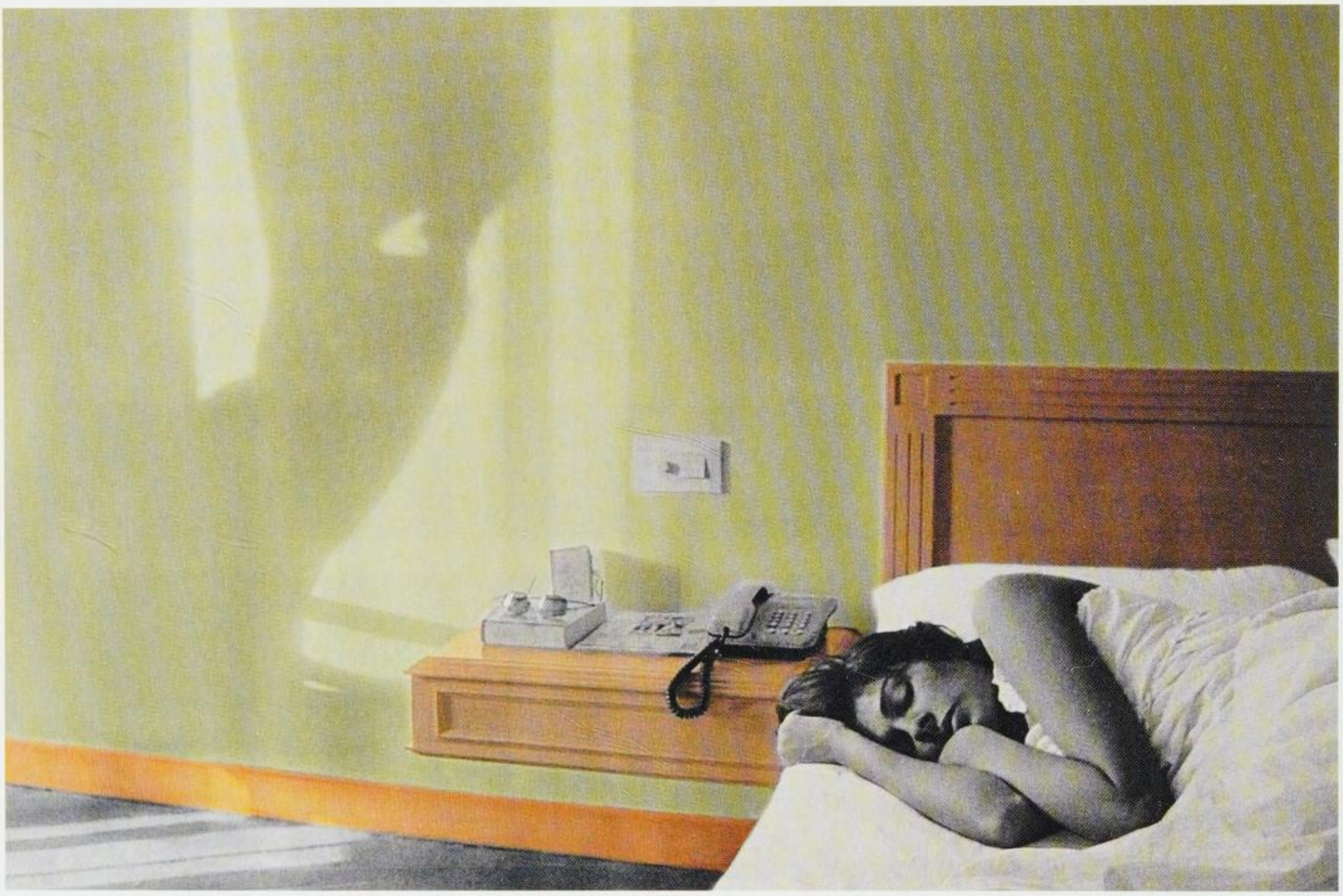
The Contortionist / Die Kontorsionistin

c. 1920s / Vintage print / 17.3 x 22.2 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Sonia Khurana

Bird Retake II / Vogel-Retake II

2008 / 54 video stills mounted on aluminium / 238.8 x 208.3 cm / Courtesy the artist



Pamela Singh

Self Portrait / Selbstporträt

1997 / Silver gelatin print; hand-painted acrylic / 61 x 91.4 cm / Sepia / The Alkazi Collection of Photography

Mohammad Amin

Untitled / Ohne Titel

2003 / Digital print / 20.3 x 15.2 cm / Courtesy Malcolm Hutcheson Archive, Pakistan

The Family / Die Familie

Unknown photographer and artist / Unbekannter Fotograf und Künstler

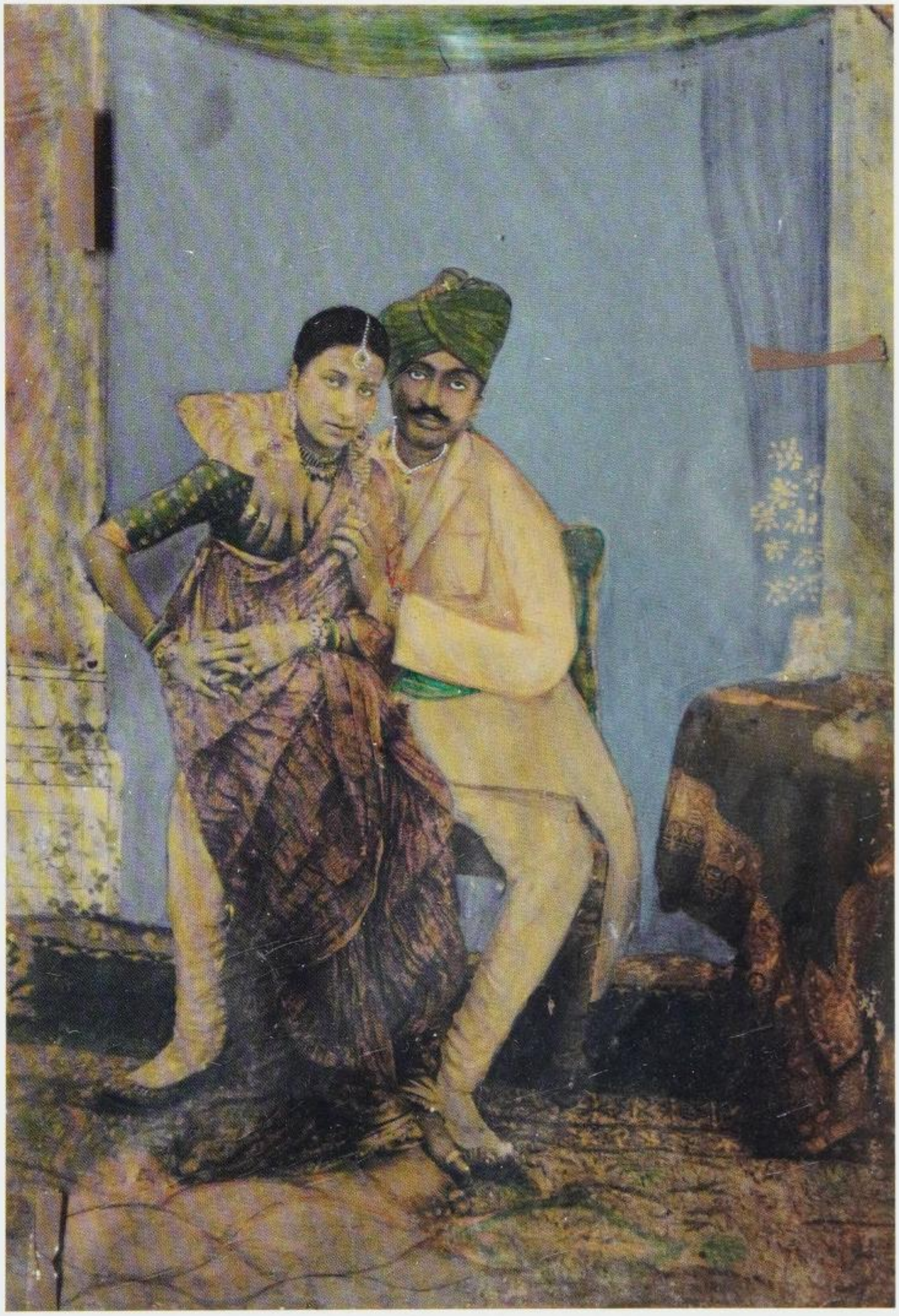
Courtesan / Kurtisane

c. 1890 / Albumen print; hand-tinted in watercolour / 12.2 x 9.5 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Courtesan / Kurtisane

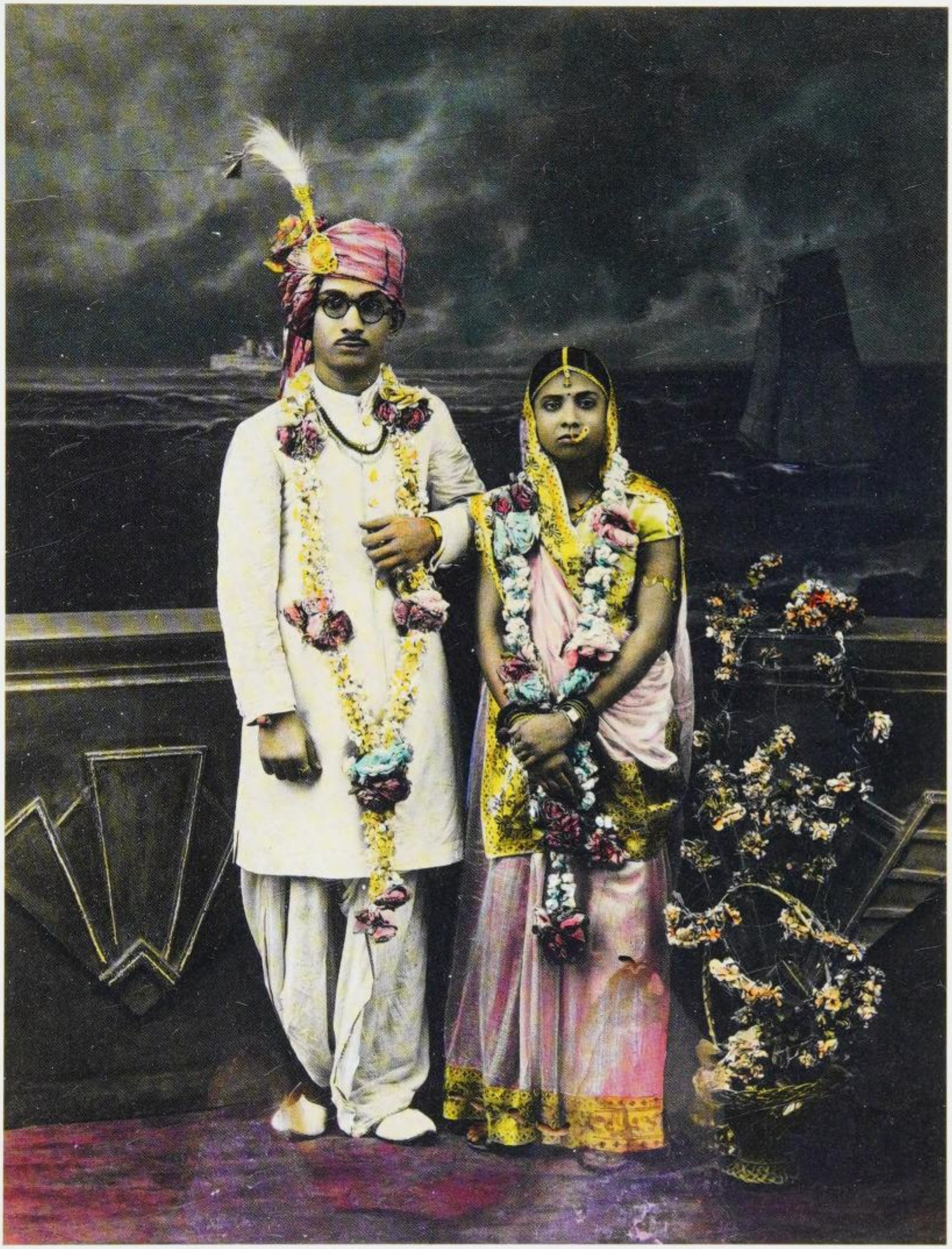
c. 1910 / Silver gelatin print / 10.7 x 7.5 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography



Anonymous / Unbekannter Fotograf

Couple / Paar

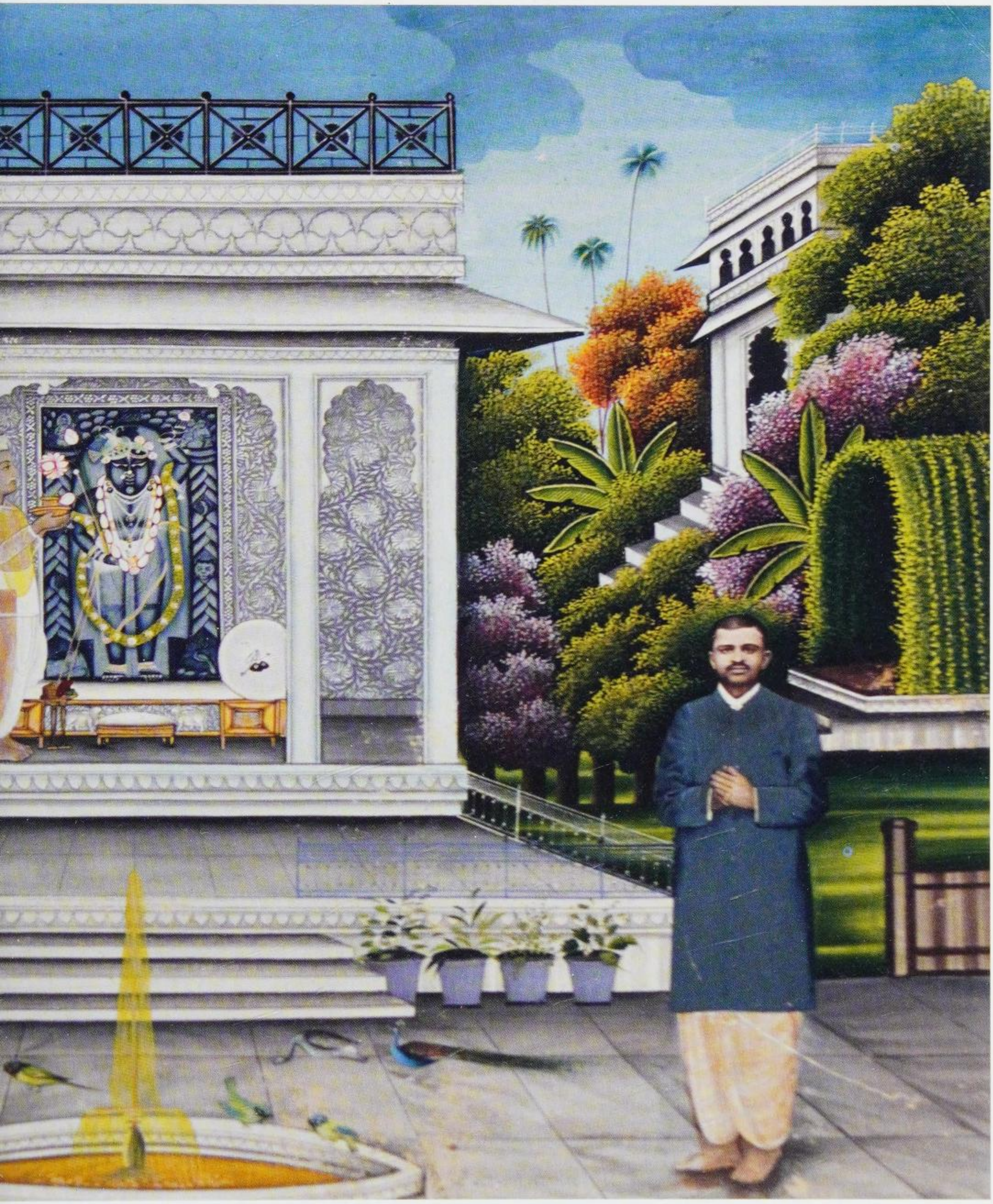
c. 1930s / Black and white print; hand-painted / 55.1 x 40.6 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Unknown photographer and artist / Unbekannter Fotograf und Künstler

Wedding portrait of an Indian couple / Hochzeitsporträt eines indischen Paares

c. 1950s / Silver gelatin print; hand-tinted / 20.3 x 15.3 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography



Chi. Giridhari Liladhar

Untitled / Ohne Titel

Early twentieth century / Black and white print; hand-painted in mixed media / 38.1 x 50.8 cm /
Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

The family of the Jam of Lesbela, Bibi Murtaza with her three daughters /
Die Familie der Fürstin von Lesbela, Bibi Murtaza, mit ihren drei Töchtern

c. 1920s / 25.4 x 20.3 cm / Digital print mounted on board / Courtesy White Star Archive, Karachi

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Family portrait / Familienporträt

1920 / Silver gelatin print; hand-tinted / 14.4 x 10.3 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Family portrait from the Bhavnagar Princely family album /
Familienporträt aus dem Album der Fürstenfamilie in Bhavnagar

c. 1930s / Silver gelatin print / 19 x 13.6 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Sir Abdullah Haroon and family / mit seiner Familie

1950 / Sepia toned silver gelatin print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Swaranjit Singh

Prem on her Honeymoon, Simla / Prem auf ihrer Hochzeitsreise in Simla

1948 / Vintage silver print / 20.3 x 20.3 cm / © The Estate of Swaranjit Singh/Fotomedia

Swaranjit Singh

Prem, Panchkuian Road, Delhi

1950 / Vintage silver print / 20.3 x 25.4 cm / © The Estate of Swaranjit Singh/Fotomedia

Nony Singh

My sister Guddi, posing as Scarlett O'Hara from Gone with the Wind, *Srinagar* /
Meine Schwester Guddi, wie sie als Scarlett O'Hara aus Vom Winde verweht *posiert, Srinagar*

1962 / Silver gelatin print on Ilford paper / 25.4 x 25.4 cm / Courtesy the artist

Nony Singh

My cousin Gogi, who was very fond of dogs and has had many dog bites, Dehradun /
Mein Cousin Gogi, ein großer Hundeliebhaber, der häufig von Hunden gebissen wurde; Dehradun

1958 / Silver gelatin print on Ilford paper / 25.4 x 25.4 cm / Courtesy the artist

Vivan Sundaram

Young Girls' Recomposed / Nachkomposition junger Frauen

2001 / Digital photomontage / 38.1 x 54.1 cm / Courtesy Vivan Sundaram

Vivan Sundaram

Amrita Dreaming 2 / Amrita, träumend 2

2002 / Digital photomontage / 56.4 x 48.3 cm / Courtesy Vivan Sundaram

Anay Mann

Untitled / From the series About Neetika / *Ohne Titel / Aus der Serie* Neetika

2005 / Archival pigment print / 81.2 x 101.6 cm / Courtesy Anay Mann/Photoink

Anay Mann

Untitled / From the series About Neetika / *Ohne Titel / Aus der Serie* Neetika

2007 / Archival pigment print / 81.2 x 101.6 cm / Courtesy Anay Mann/Photoink

Ketaki Sheth

Prashant and Pranav, by their front door, Karamsad, Gujarat /
Prashant und Pranav vor ihrer Haustür in Karamsad, Gujarat

1998 / Silver gelatin print / 33 x 33 cm / Sepia/The Alkazi Collection of Photography

Ketaki Sheth

Deval and Dipal, on the street where they live /
Deval und Dipal in der Straße, in der sie wohnen, Motapore, Nadiad, Gujarat

1998 / Silver gelatin print / 33 x 33 cm / Sepia/The Alkazi Collection of Photography

Manoj Kumar Jain

Muria Tribal Boys at the Benur Village Weekly Market /
Jungen vom Volksstamm Muria auf dem Wochenmarkt in Benur

2002 / Archival pigment print / 61 x 91.4 cm / Courtesy the artist

Manoj Kumar Jain

Crab Collectors / Krabbensammlerinnen

2002 / Archival pigment print / 61 x 91.4 cm / Courtesy the artist

Kushal Ray

Family Matters / Familienangelegenheiten

2000 / Archival digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy Richard and Charlotte Robinson

Kushal Ray

Personal Space / Persönlicher Raum

2001 / Archival digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and Vadehra Art Gallery, New Delhi

Momena Jalil

From the series Denied Freedom / *Aus der Serie* Verweigerte Freiheit

2009 / Digital print / 20 x 24 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Momena Jalil

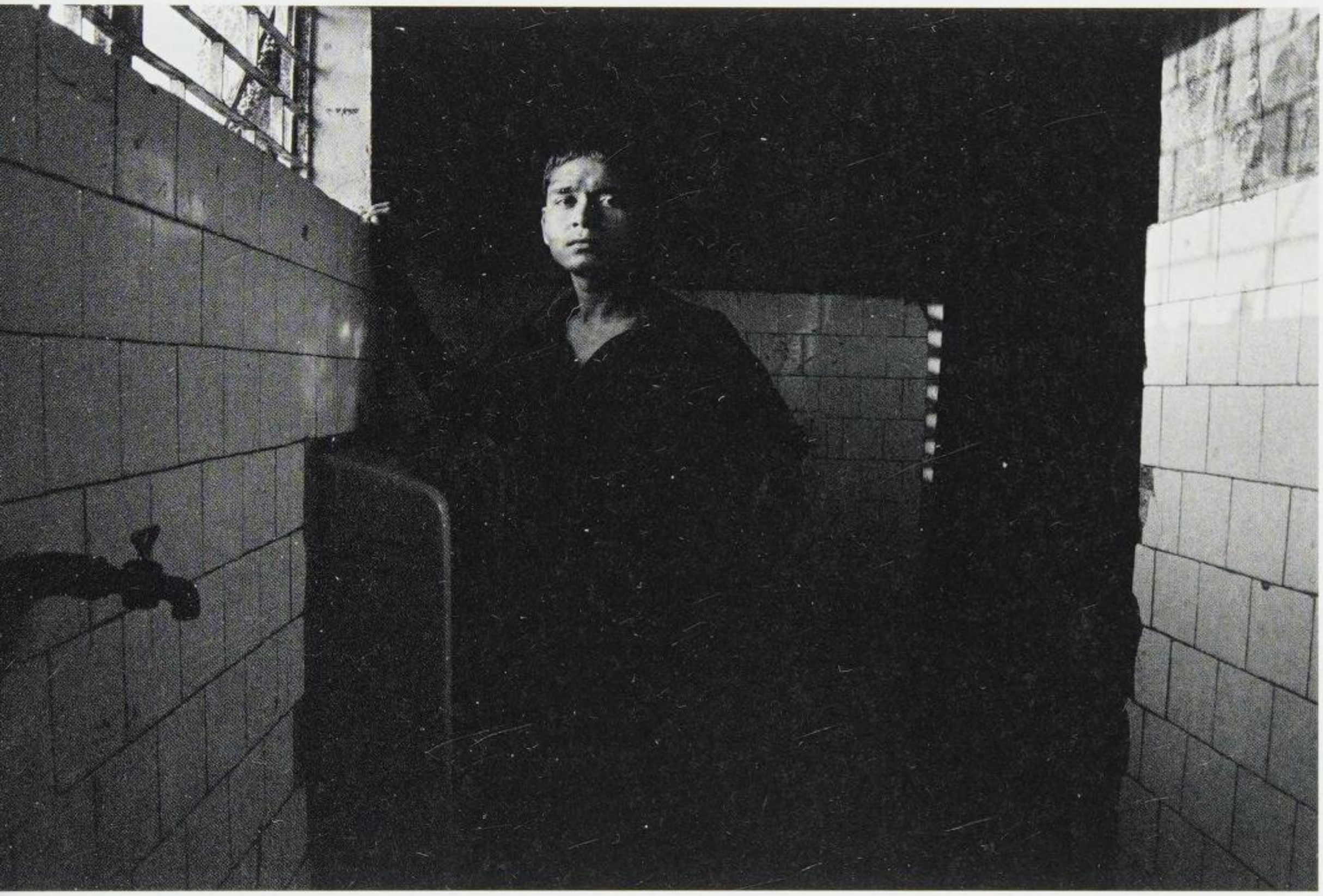
From the series Denied Freedom / *Aus der Serie* Verweigerte Freiheit

2009 / Digital print / 20 x 24 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Vicky Roy

Untitled / Ohne Titel

2008 / Archival digital print / 61 x 91.5 cm / Courtesy Ojas Art



Vicky Roy

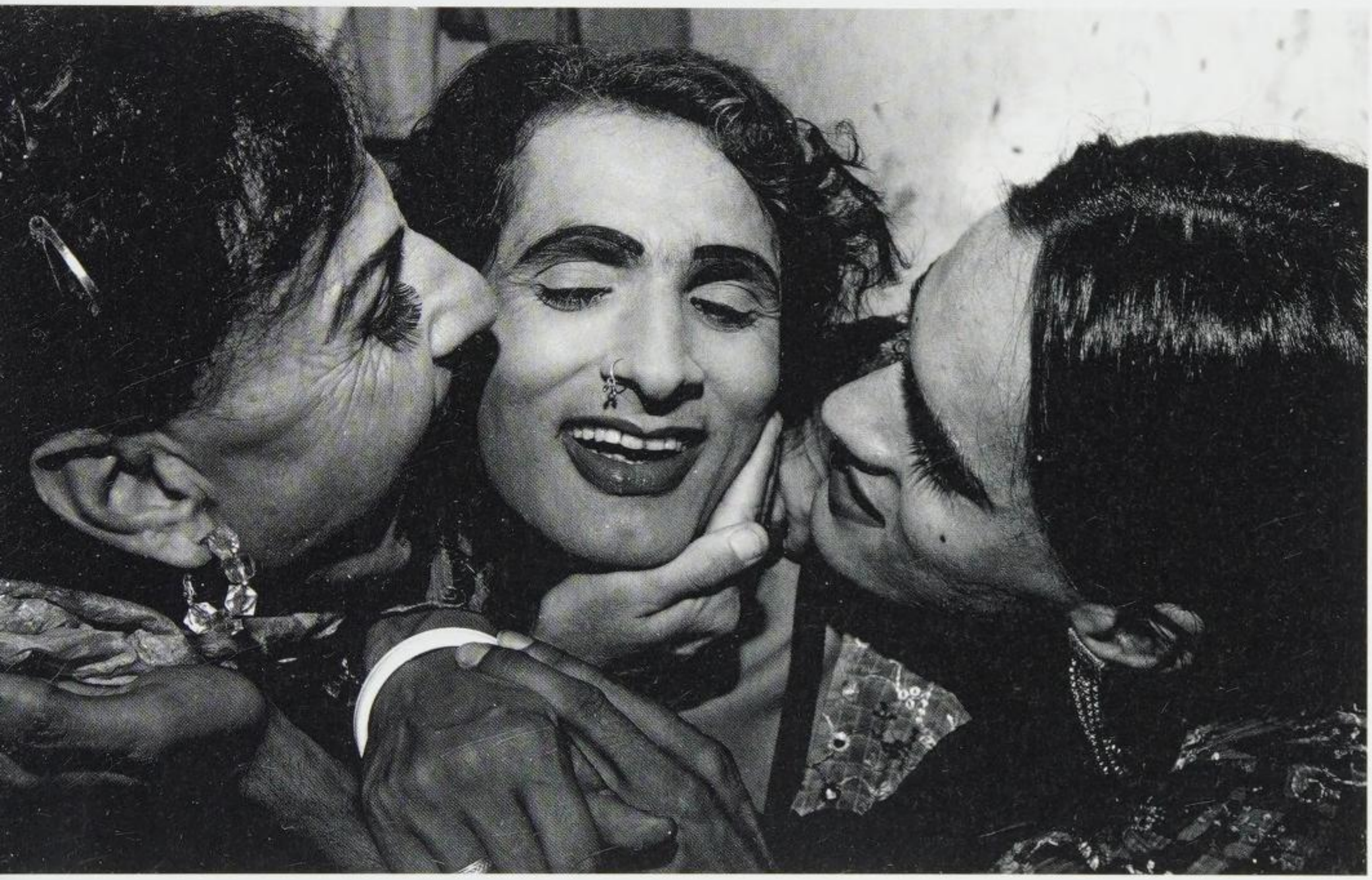
Untitled / Ohne Titel

2008 / Archival digital print / 61 x 91.5 cm / Courtesy Ojas Art

Asim Hafeez

Karachi Lady Boy / Transsexueller in Karatschi

2007 / Digital print / 30.5 x 45.7 cm / Courtesy the artist



Asim Hafeez

Karachi Lady Boy / Transsexueller in Karatschi

2007 / Digital print / 30.5 x 45.7 cm / Courtesy the artist

Bobby, India

My childhood dreams have come true and this photograph shows it. My family used to dress me as a boy and I hated it. Today I am free. This picture gives me a great feeling as it shows me drying my hair after a bath like all other females /

Die Träume meiner Kindheit sind wahr geworden, dieses Foto ist der Beweis. Meine Eltern haben mich immer wie einen Jungen angezogen, das habe ich gehasst. Heute bin ich frei. Dieses Bild macht mich sehr glücklich.

2005 / Archival digital print on Hahnemuhle paper / 47.2 x 61 cm /
Courtesy Parthiv Shah, Project Director of *Kaaya: Beyond Gender* (CMAC, GTZ, Sahara)

Anil Singh

Anil's friend takes a picture of him taking a dive from the railing /
Anils Freund fotografiert ihn, wie er gerade vom Geländer springt

2003 / Digital print / 25.4 x 30.5 cm / From the Fotomedia exhibition The Sonagachi Pictures, Avahan, Delhi

Huma Mulji

Sirf Tum [Bollywood-Film, bedeutet auf Hindi „Nur du“]

2004 – 2005 / Inkjet print on Hahnemuhle paper / 74.9 x 101.6 cm / Courtesy the artist and Asal Collection Limited

Huma Mulji

Yahan warzish karna mana hai

2004–2005 / Inkjet print on Hahnemuhle paper / 74.9 x 101.6 cm / Courtesy the artist and Asal Collection Limited

The Street / Die Strasse

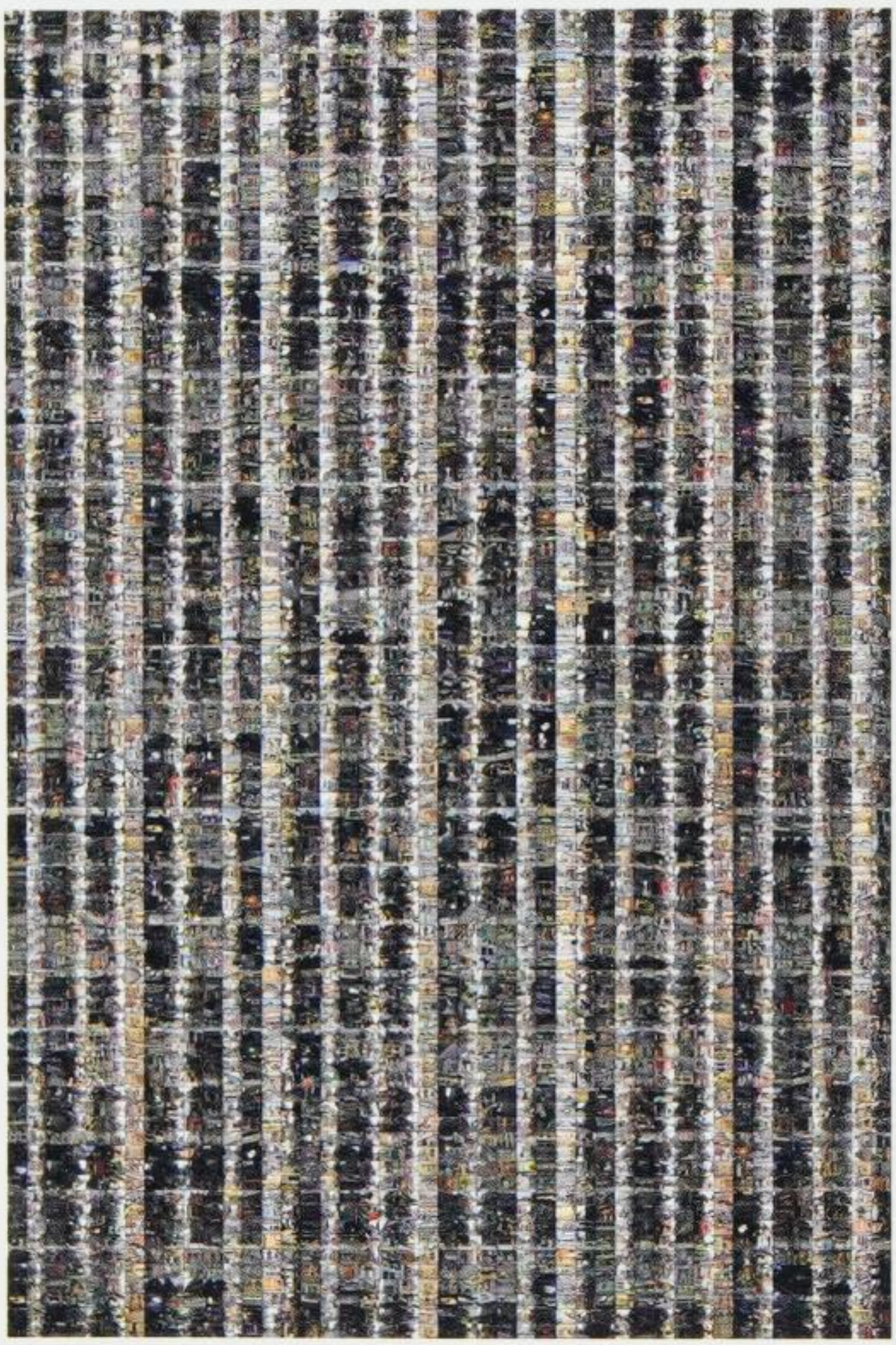
21:33

21:47

Anita Khemka

Waiting for a Train at Jabalpur Station, Madhya Pradesh /
Auf einen Zug wartend, am Bahnhof Jabalpur in Madhya Pradesh

2006 / Archival pigment print / 25.4 x 38.1 cm / Courtesy Anita Khemka/Photoink



Rashid Rana

Twins / Zwillingstürme

2007 / C-type digital print on Diasec / 171 x 228 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London

Rashid Rana

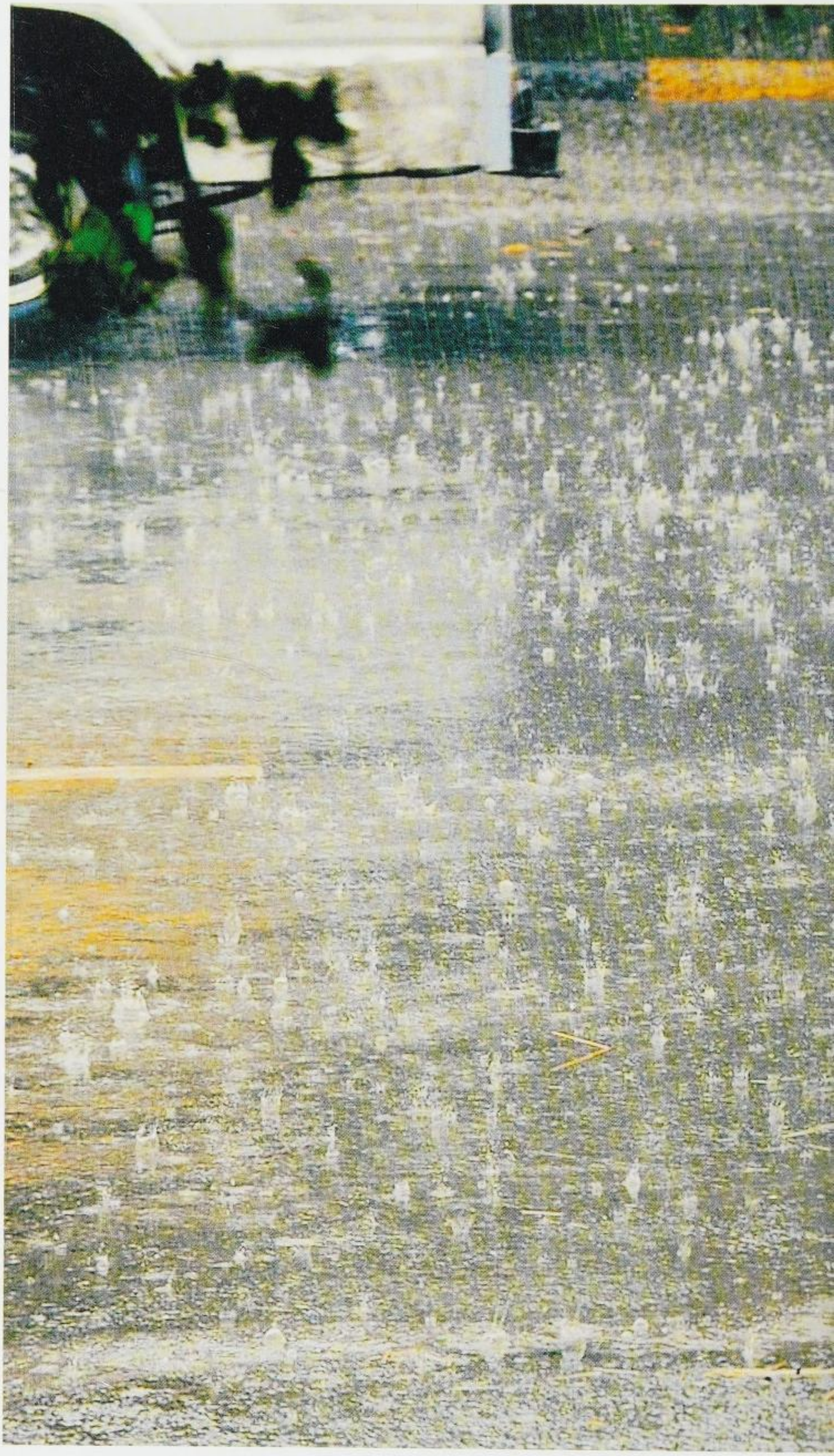
Twins (detail) / Zwillingstürme (Detailansicht)

2007 / C-type digital print on Diasec / 171 x 228 cm / Courtesy the artist and Green Cardamom, London

Mohammad Arif Ali

Crowd/spectator during a one day international cricket match in Lahore /
Menschenmenge/Zuschauer bei einem eintägigen internationalen Kricketturnier in Lahore 179

2008 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi



Mohammad Arif Ali

Rainy Days Image of Lahore / Bild eines Regentags in Lahore

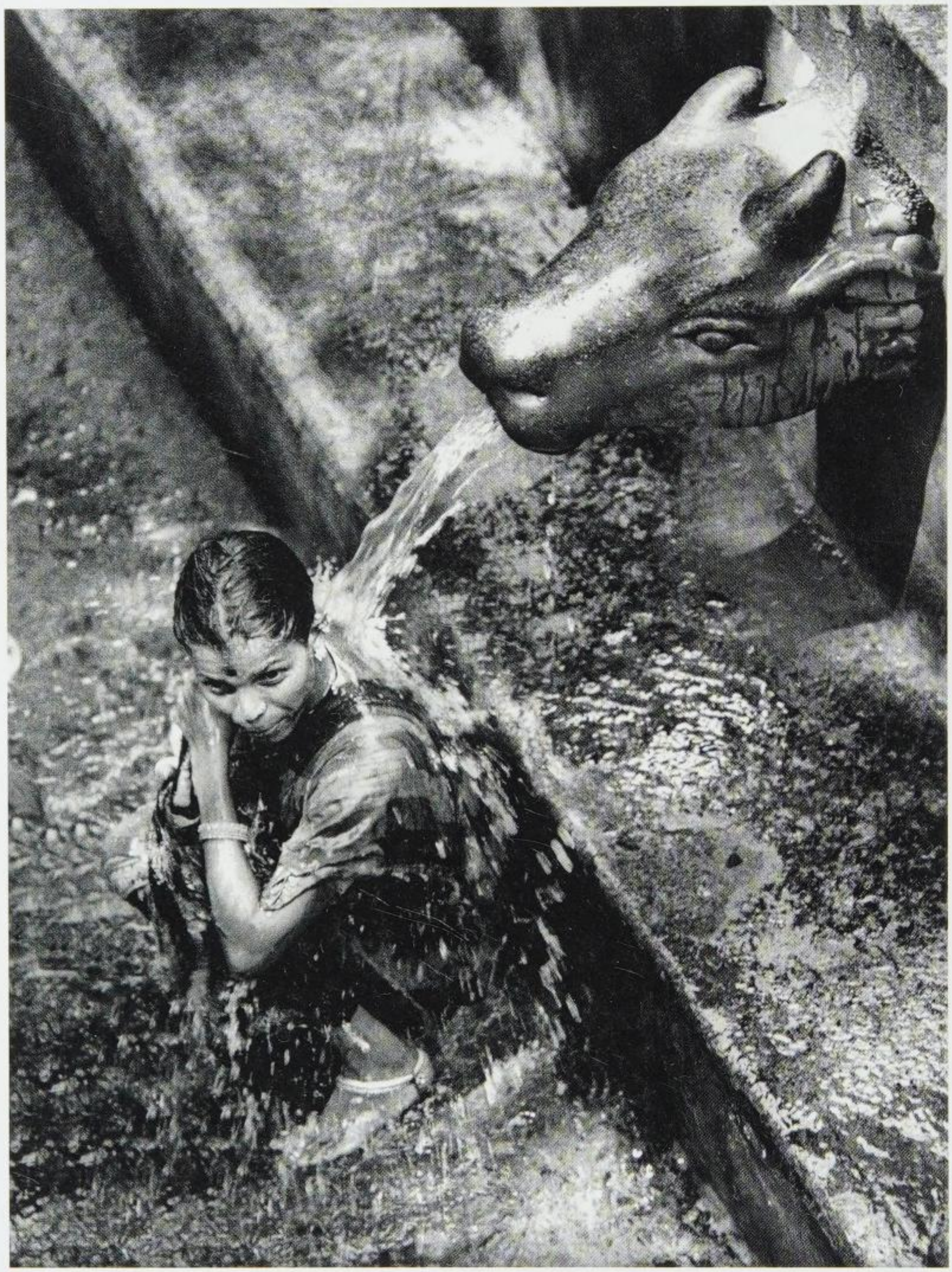
2008 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

T.S. Satyan

Boys Cooling Off on a Summer Day in Bombay /
Jungen, die sich an einem Sommertag in Bombay abkühlen

182

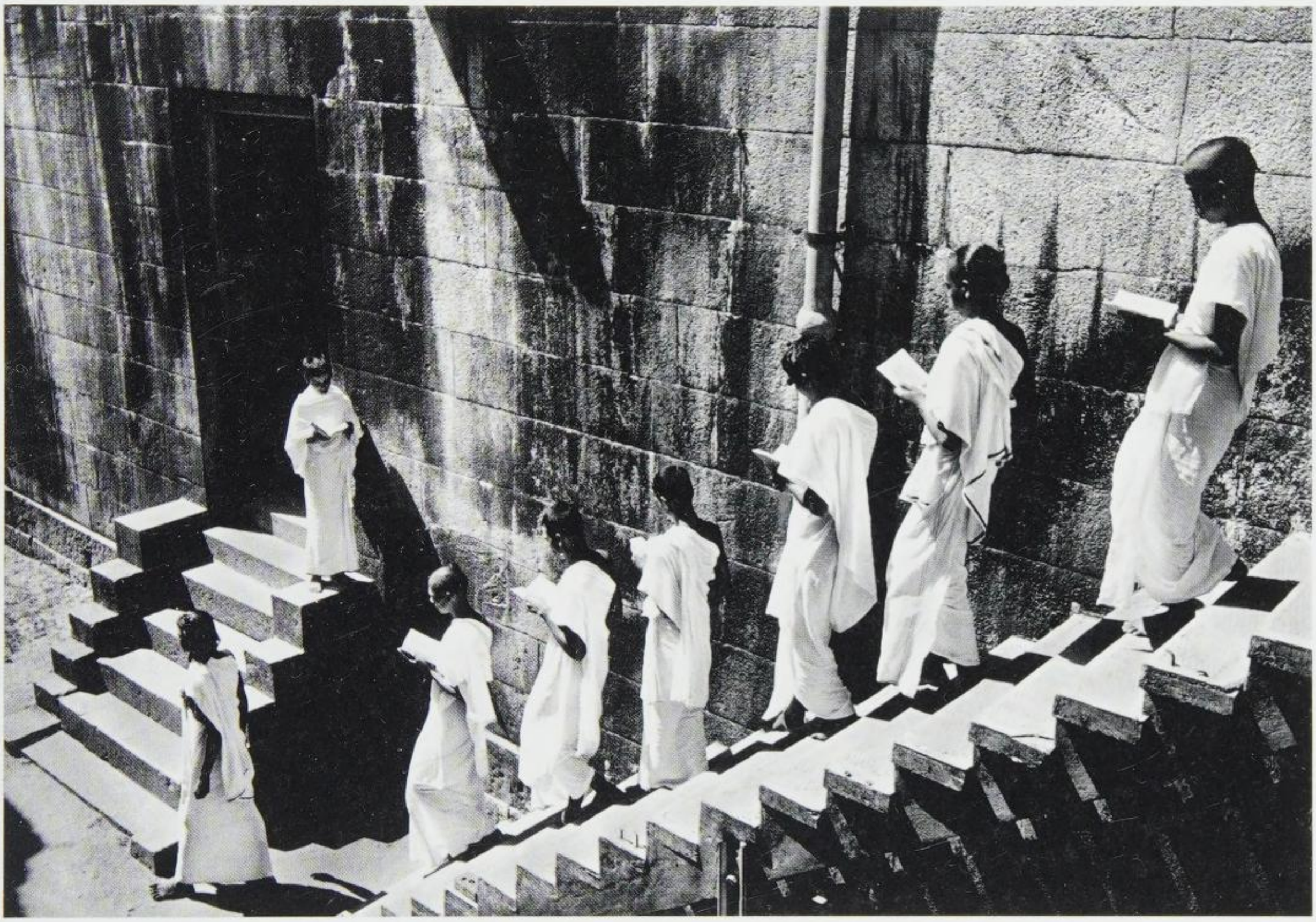
1970 / Silver gelatin print / 37.3 x 57.9 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



T.S. Satyan

Holy Bath in Temple at Bidar, Karnataka /
Heiliges Bad im Tempel von Bidar in Karnataka

1972 / Silver Gelatin Prints / 68.6 x 50.8 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



T.S. Satyan

Sanskrit Students, Sringeri, Karnataka /
Sanskrit-Schüler in Sringeri, Karnataka

1970 / Silver gelatin print / 50.8 x 68.6 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Arif Mahmood

Boy in front of the film poster at Nesheman Cinema, Karachi /
Junge vor einem Filmposter des Kinos Nesheman in Karatschi

2007 / Silver gelatin print / 50.8 x 61 cm / Courtesy the artist

Arif Mahmood

Vegetable and Meat Lane near Burns Road Karachi /
Gemüse- und Fleischgasse in der Nähe der Burns Road in Karatschi 189

2008 / Silver gelatin print; hand-painted in watercolour by Shaukat Mahmood / 48.5 x 57.2 cm / Courtesy the artist

Shumon Ahmed

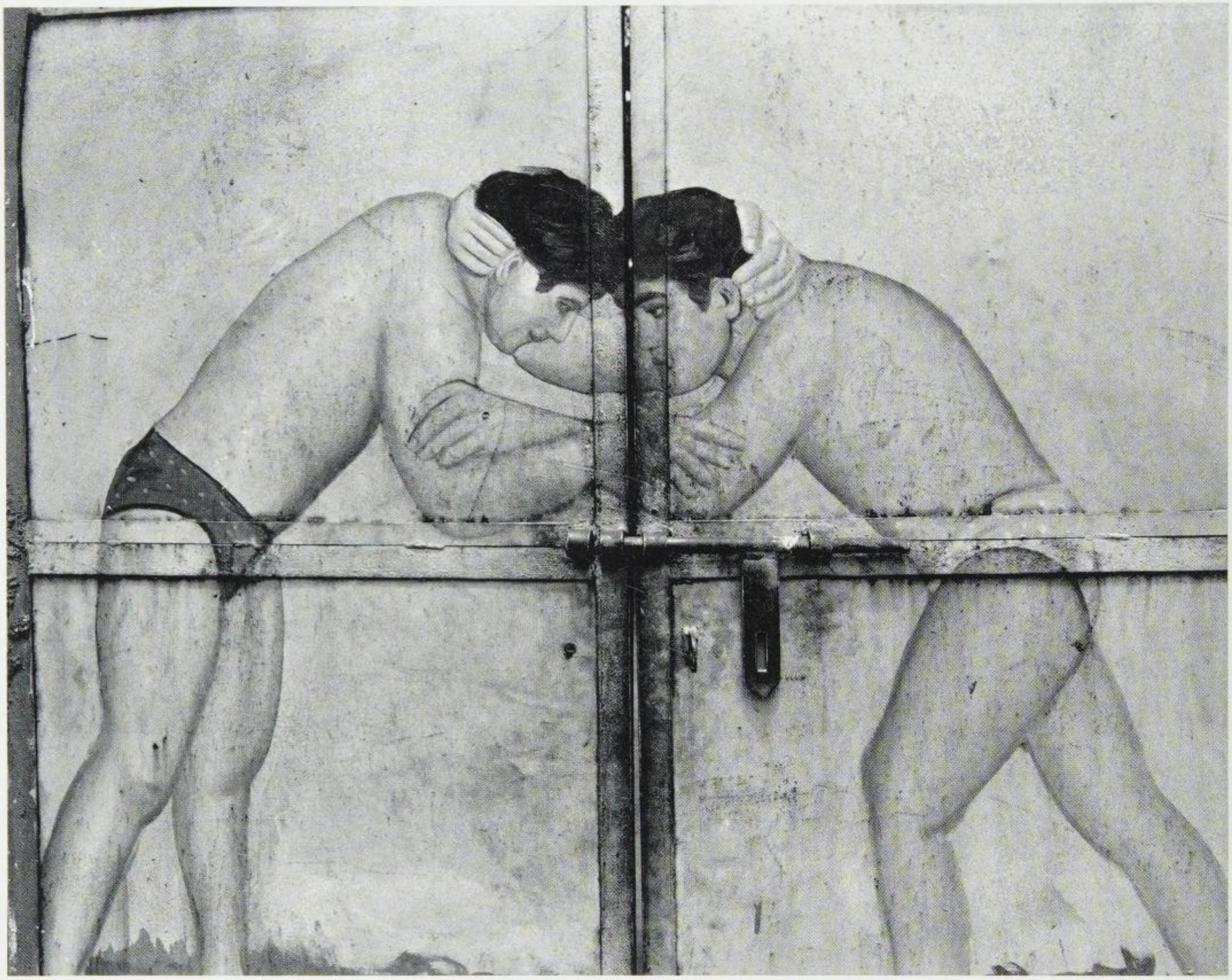
Untitled / Ohne Titel

2008 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Shumon Ahmed

Untitled / Ohne Titel

2008 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh



Ram Rahman

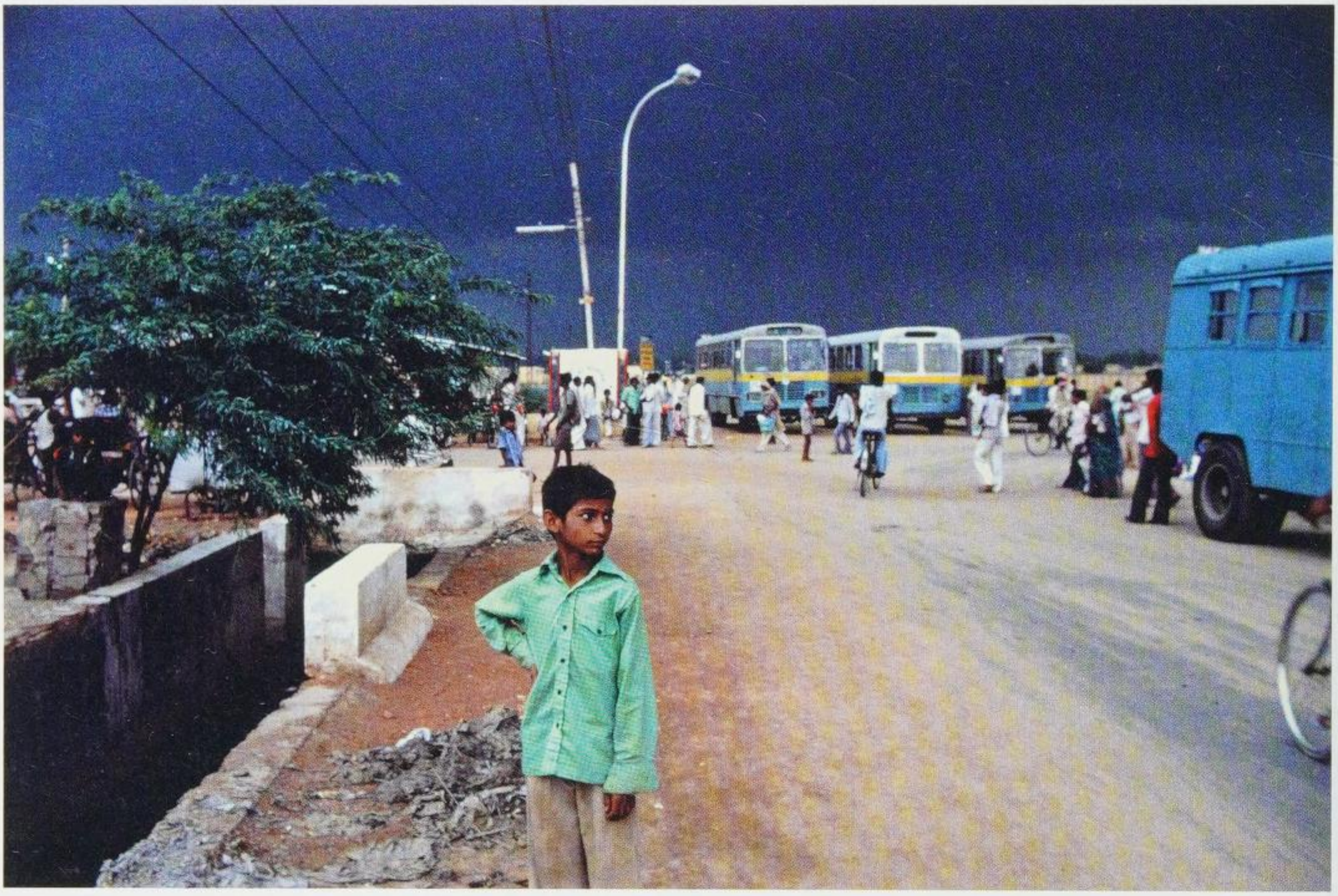
Gate, Delhi / Tor in Delhi

1980 / Digital print on Ilford Harman paper / 101.6 x 152.4 cm / Courtesy the artist

Ram Rahman

Young Wrestlers, Delhi / Junge Ringer in Delhi

1992 / Digital print on Ilford Harman paper / 48.2 x 58.4 cm / Courtesy the artist



Raghubir Singh

Boy at Bus Stop, New Delhi / Junge an einer Bushaltestelle in Neu-Delhi

1982 / C-type print / 100 x 140 cm / Photograph © Succession Raghubir Singh

Raghubir Singh

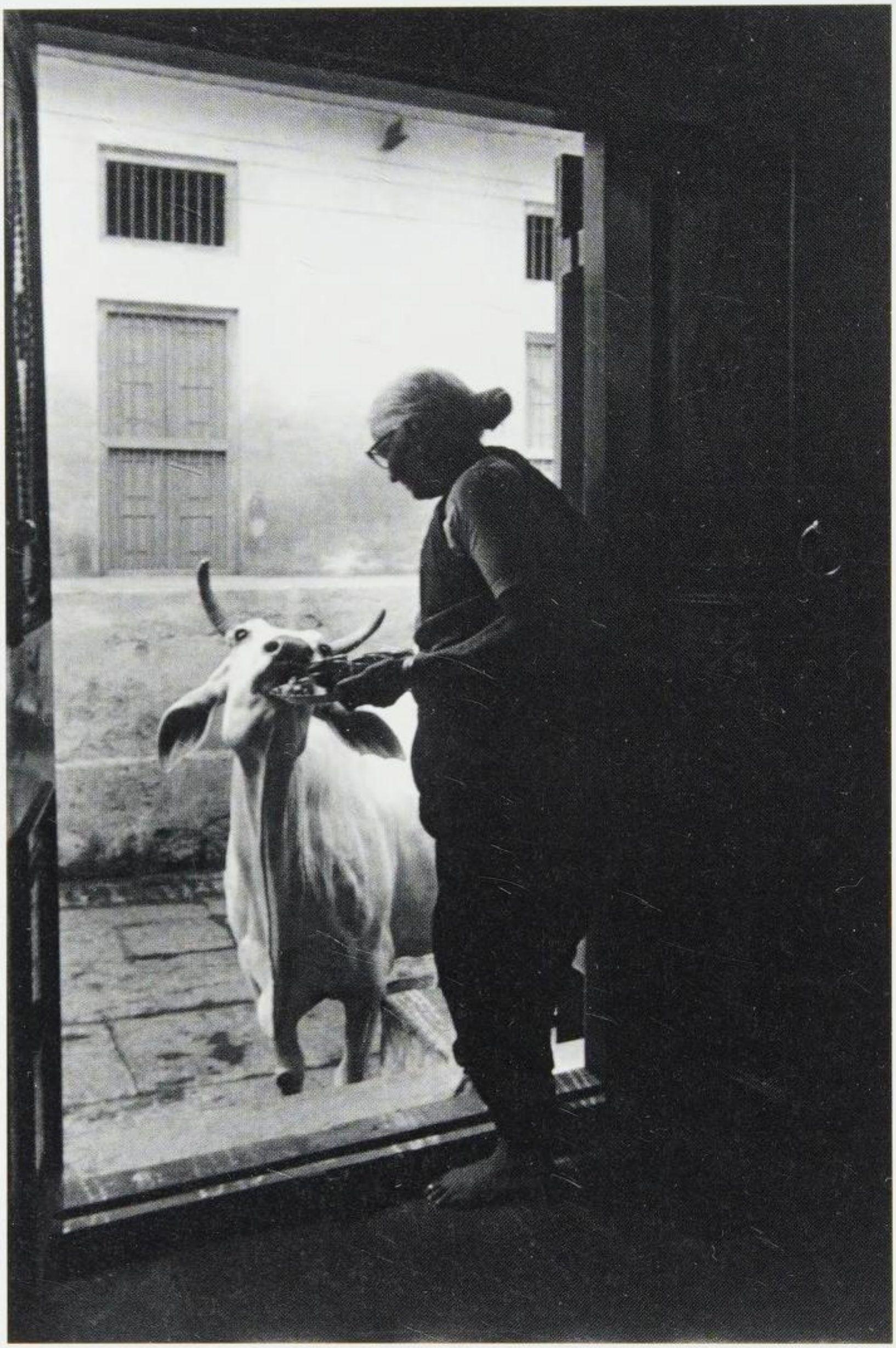
Grand Trunk Road, Durgapur, West Bengal / Westbengalen

1988 / C-type print / 75 x 100 cm / Photograph © 2002 Succession Raghubir Singh

Raghubir Singh

Pavement Mirror Shop, Howrah, West Bengal /
Straßengeschäft für Spiegel in Howrah, Westbengalen

1991 / C-type print / 100 x 140 cm / Photograph © Succession Raghubir Singh



T.S. Nagarajan

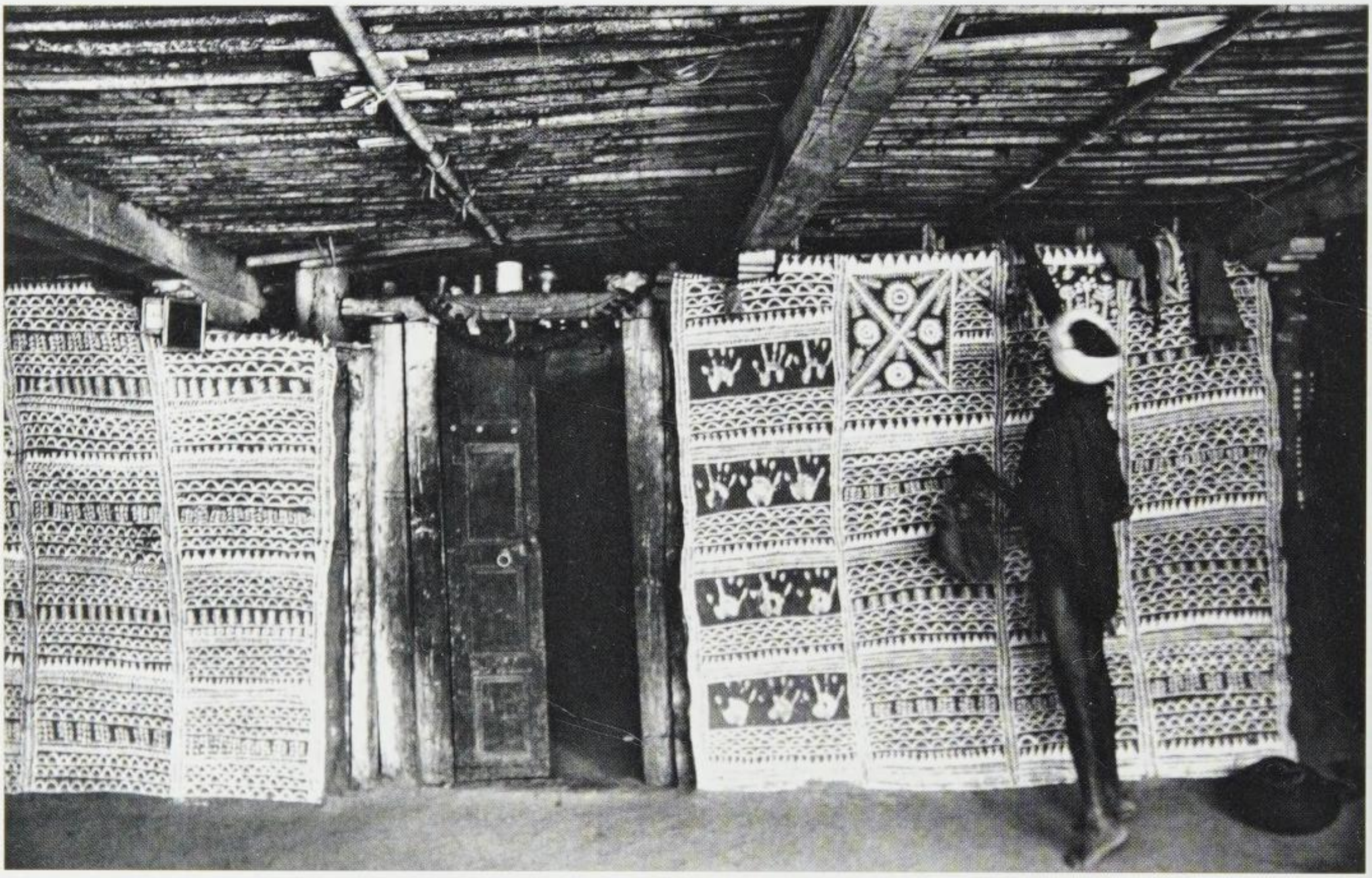
A Visitor at the Door in Varanasi / Ein Besucher an einer Haustür in Varanasi

1986 / Silver gelatin print / 37.1 x 24.9 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

T.S. Nagarajan

The home of a Sanskrit scholar in the ancient temple town of Kancheepuram in Tamil Nadu /
Das Haus eines Sanskritgelehrten in der antiken Tempelstadt Kanchipuram in Tamil Nadu

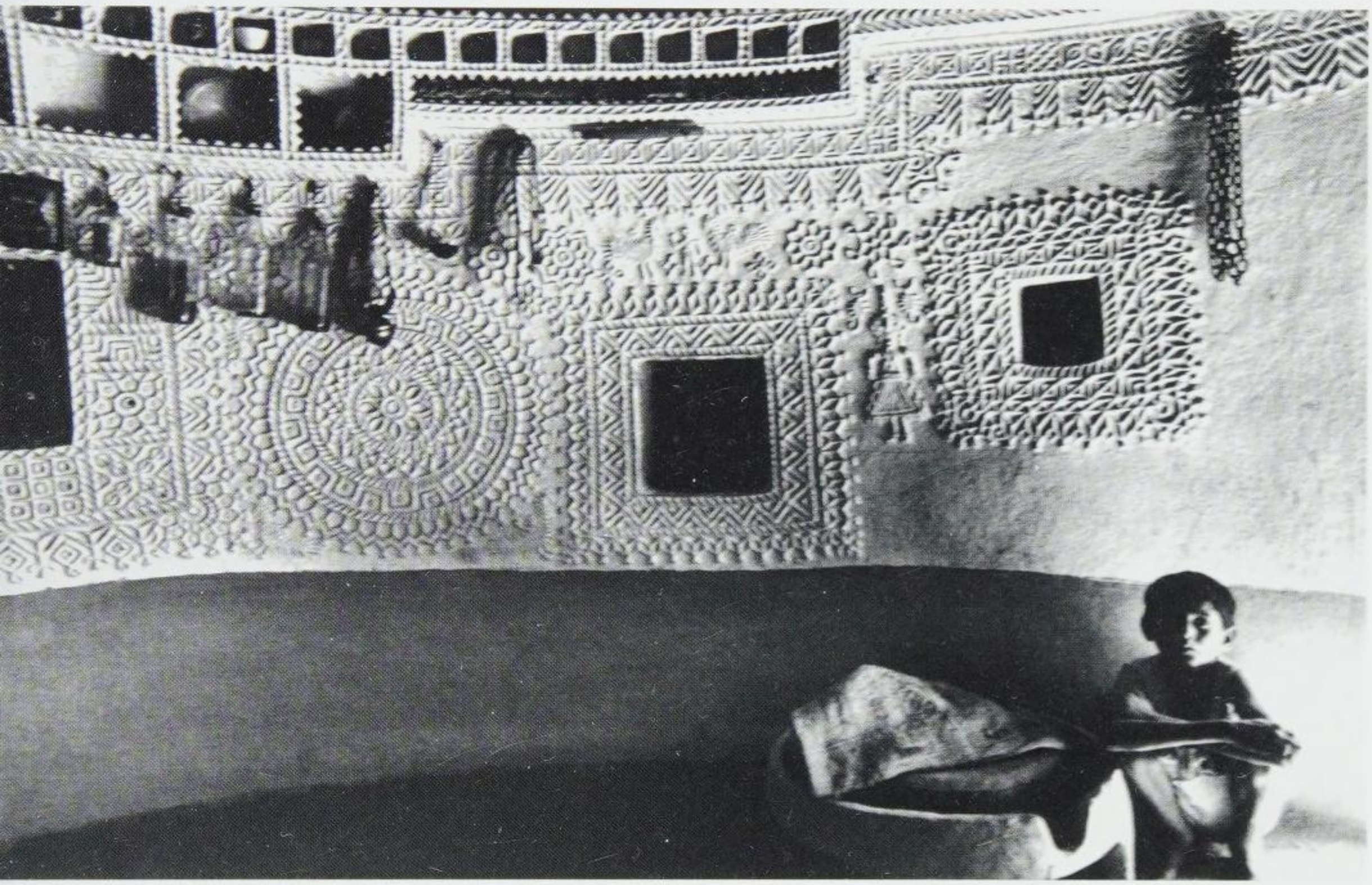
1975 / Silver gelatin print / 35.6 x 22.9 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Jyoti Bhatt

Interior of a Tribal House, Gujarat / Im Haus eines Stammesangehörigen, Gujarat

1980 / Silver gelatin print / 30.9 x 46.9 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Jyoti Bhatt

A Village House, Kutch / Ein Dorfhaus in Kutch

1988 / Silver gelatin print / 30.9 x 45.7 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Deepak John Mathew

Missing Interiors 3 / Fehlende Inneneinrichtung 3, 2008

2008 / Archival inkjet print / 50 x 66.5 cm / Courtesy the artist

Deepak John Mathew

Missing Interiors 2 / Fehlende Inneneinrichtung 2, 2008

2008 / Archival inkjet print / 50 x 66.5 cm / Courtesy the artist

Aasim Akhtar

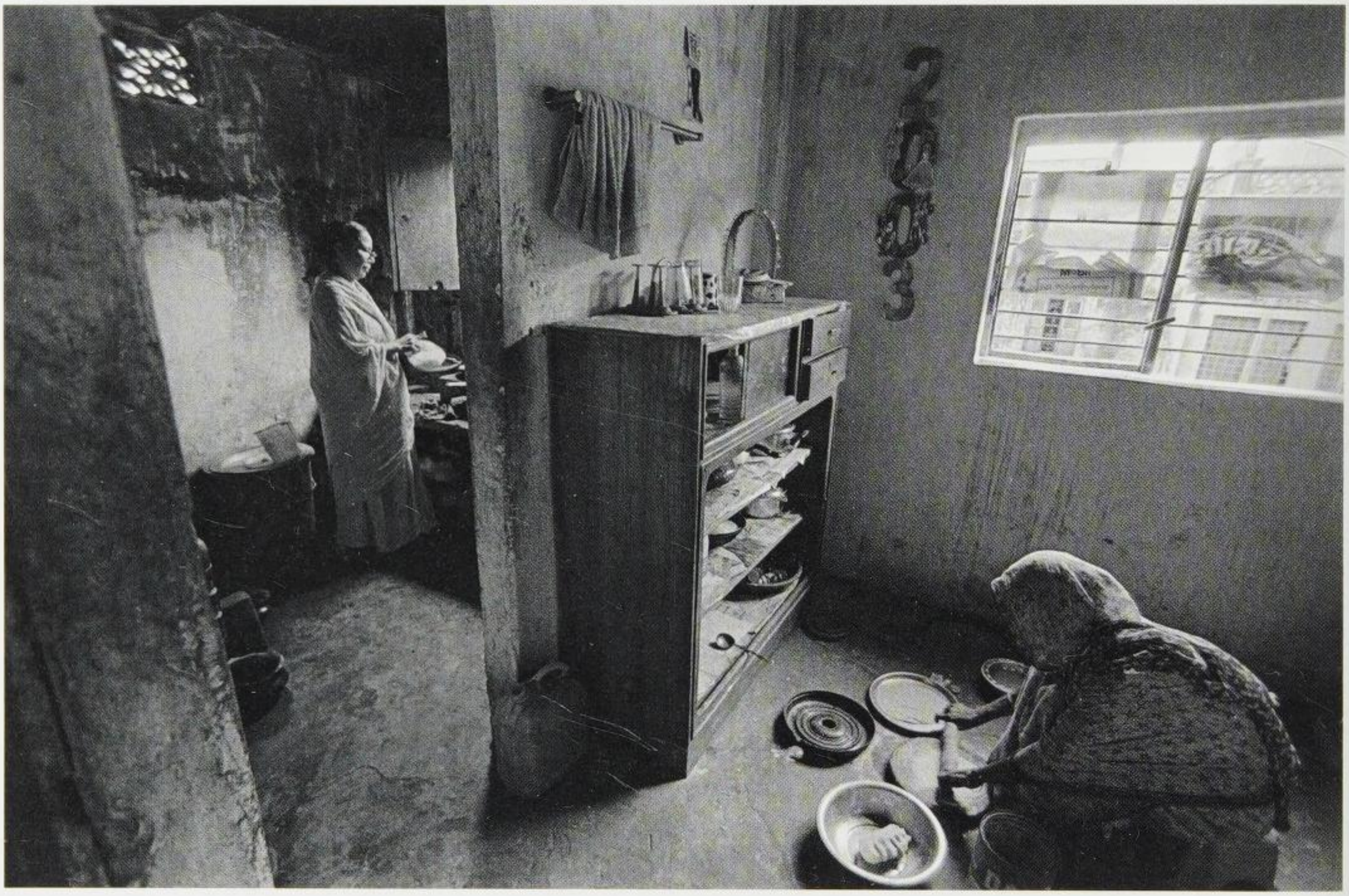
Kali Bari, Peshawar / Kali Bari [Hindu-Tempel] in Peschawar

1997 / Silver gelatin print on Ilford paper / 35.6 x 27.9 cm / Courtesy the artist

Aasim Akhtar

Rendezvous, Chaikhana, Jahangirpura, Peshawar /
Gemeinsames Treffen im Chaikhana [Teehaus] in Jahangirpura, Peschawar

1997 / Silver gelatin print on Ilford paper / 35.6 x 27.9 cm / Courtesy the artist



Abir Abdullah

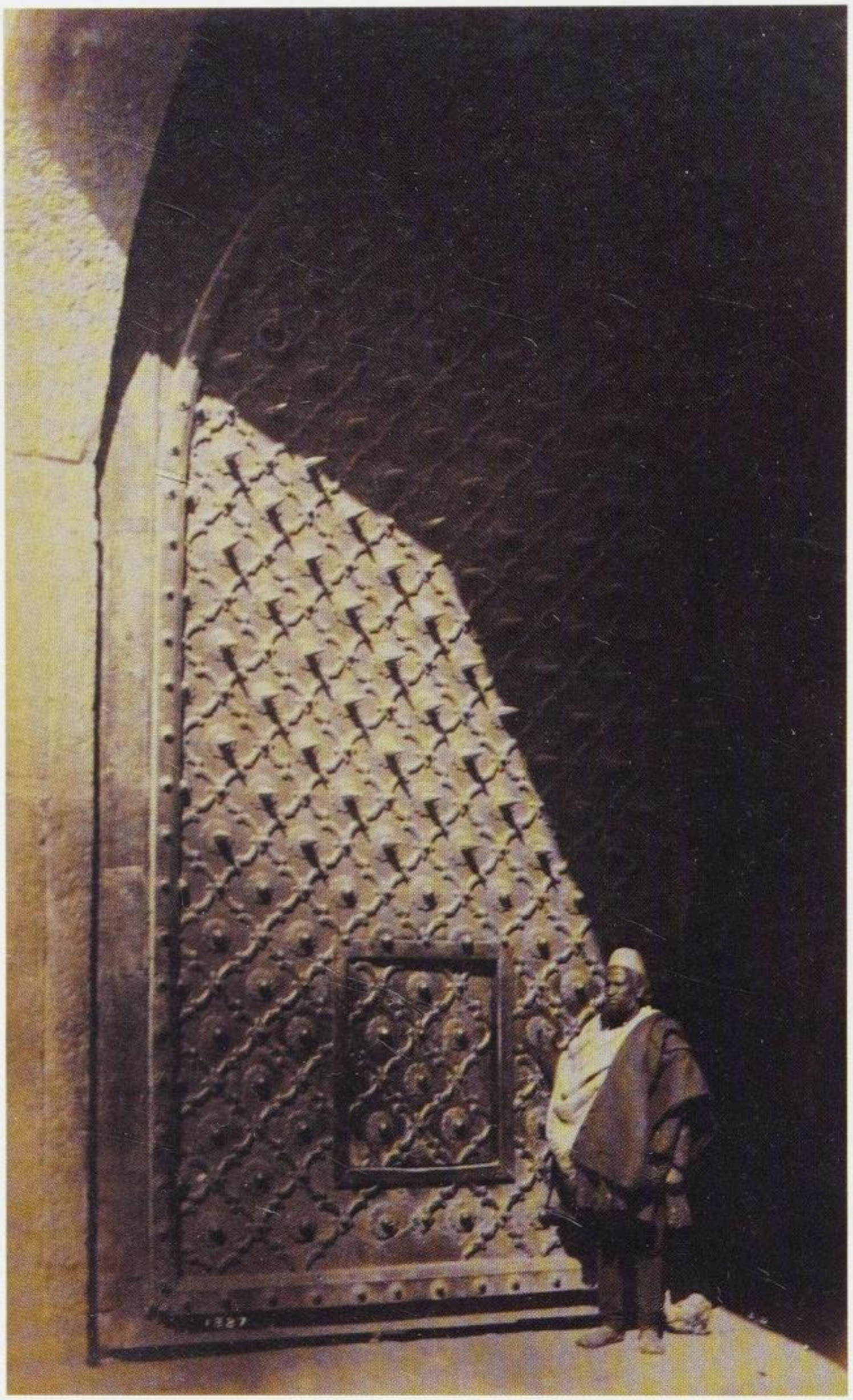
Making Breakfast / Frühstücksvorbereitungen

2003 / Silver gelatin print / 26.7 x 39.4 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Lala Deen Dayal

The Greenhouse at Sir Asman Jah's Palace, Basheer Bagh, Hyderabad /
Das Gewächshaus am Sir Asman Jah Palast, Basheer Bagh, Hyderabad

c. 1895 / Albumen print / 20.6 x 26.7cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography



Lala Deen Dayal

Iron Gate, Amber / Eisentor in Amber

c. 1880s / Vintage print / 27.9 x 20.3 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore

Lala Deen Dayal

The Char Minar from the Mecca Masjid Pool, Hyderabad /
Hyderabads Wahrzeichen Char Minar vom Wasserbecken der Moschee Mecca Masjid aus gesehen

c. 1885 / Albumen print / 25 x 26.4 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Lala Deen Dayal

Calcutta / Kalkutta, Esplanade Row

c. 1880s / Albumen print / 13.2 x 20.6cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

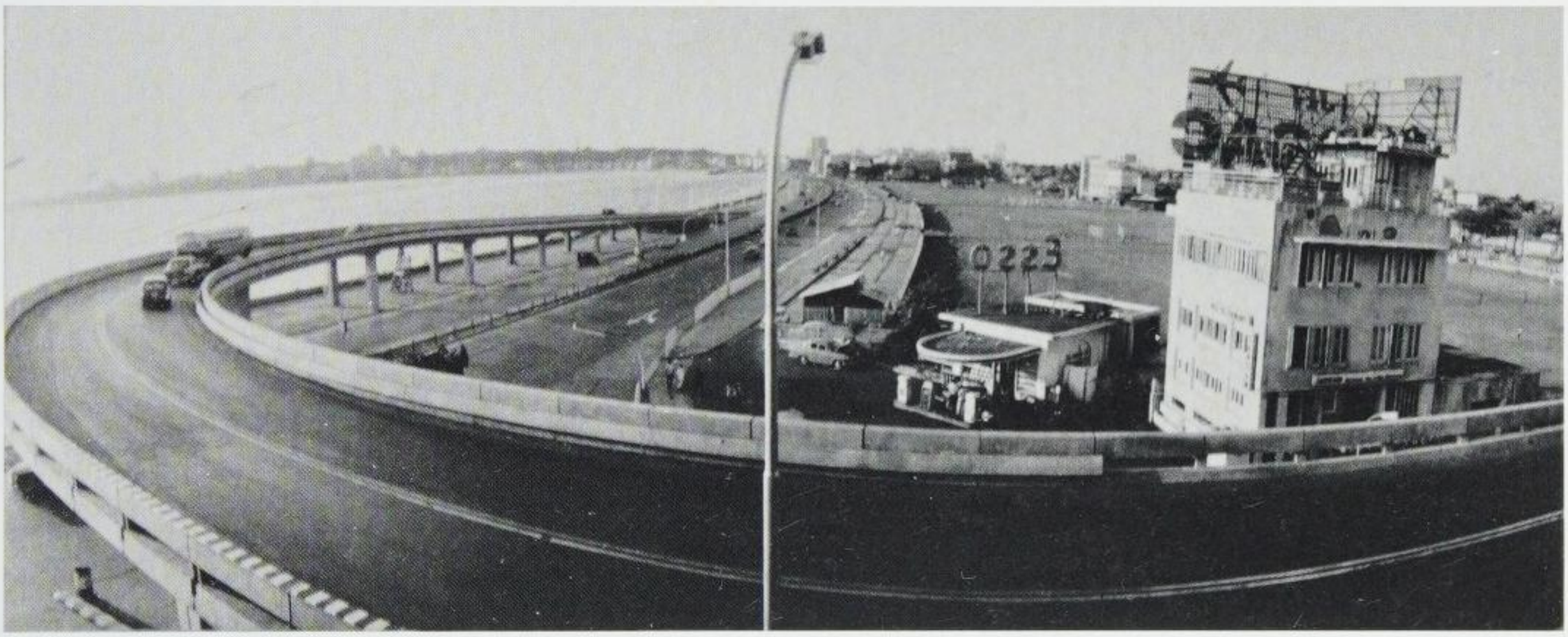
Entrance to the Purana Qila, Delhi / Eingang zur Festung Purana Qila, Delhi

1914 / Silver gelatin print / 24.5 x 21.7cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Praful Patel

Marine Drive, Bombay

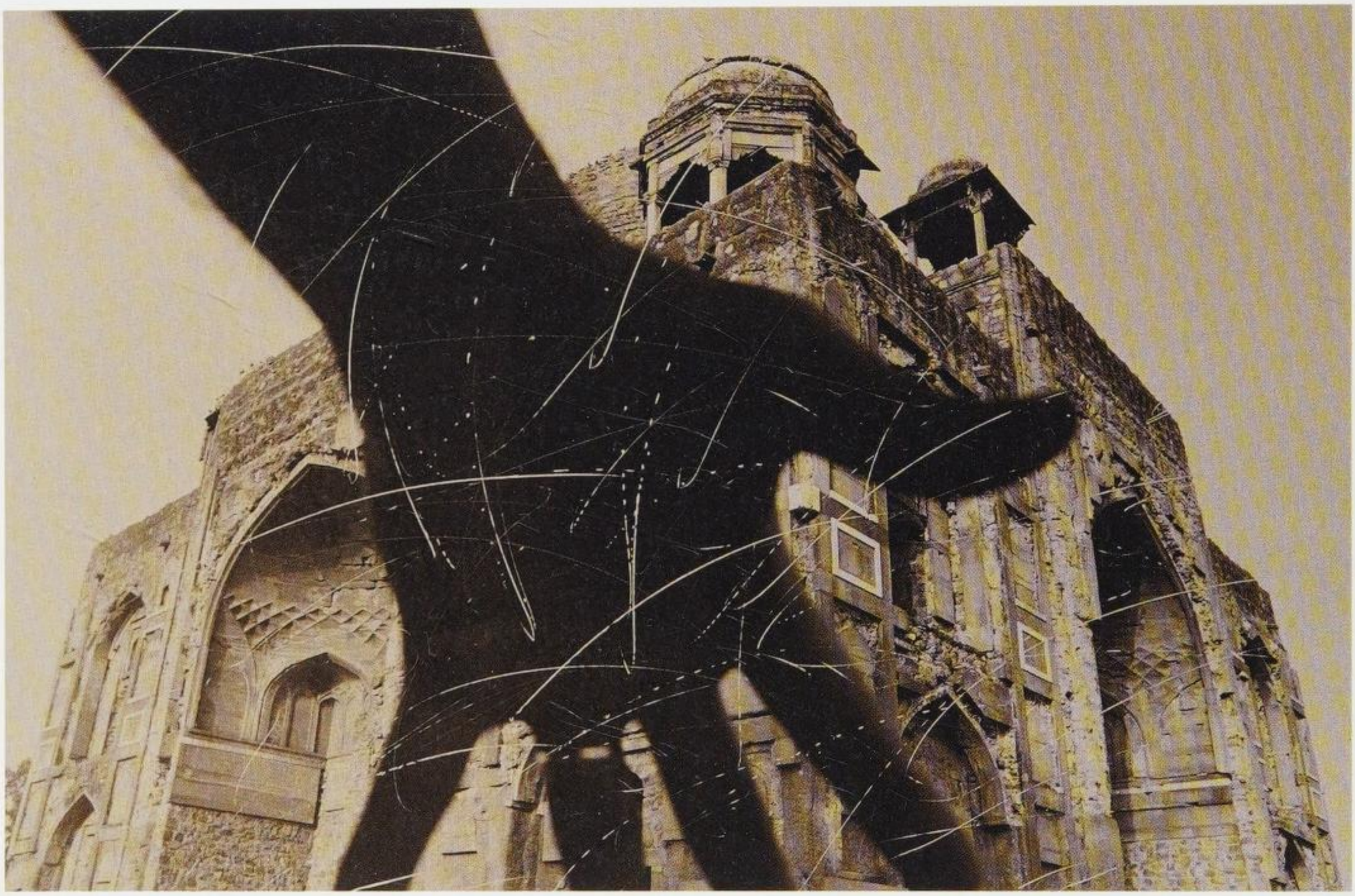
1957 / Silver gelatin print / 27.2 x 35.1 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Praful Patel

Flyover / Hochstraße

1969 / Silver gelatin print / 18.5 x 45.7 cm / Courtesy Abhishek Poddar Collection, Bangalore



Abul Kalam Azad

From the series Divine Façade / *Aus der Serie* Göttliche Fassade

1997 / Silver bromide print / 80 x 100 cm / Courtesy the artist

Abul Kalam Azad

From the series Divine Façade / *Aus der Serie* Göttliche Fassade

1997 / Silver bromide print / 80 x 100 cm / Courtesy the artist

Bharat Sikka

Maidan / Maidan-Park, Kolkata

2005 / Archival inkjet print / 101.6 x 127 cm / Courtesy Nature Morte, New Delhi

Bharat Sikka

View from My House, New Delhi / Aussicht von meinem Haus, Neu-Delhi

2005 / Archival inkjet print / 101.6 x 127 cm / Courtesy Nature Morte, New Delhi

Dayanita Singh

Dream Villa 1 / Traumvilla 1

2008 / C-type print / 50 x 50 cm / Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Dayanita Singh

Dream Villa 5 / Traumvilla 5

2008 / C-type print / 50 x 50 cm / Courtesy the artist and Frith Street Gallery

Dayanita Singh

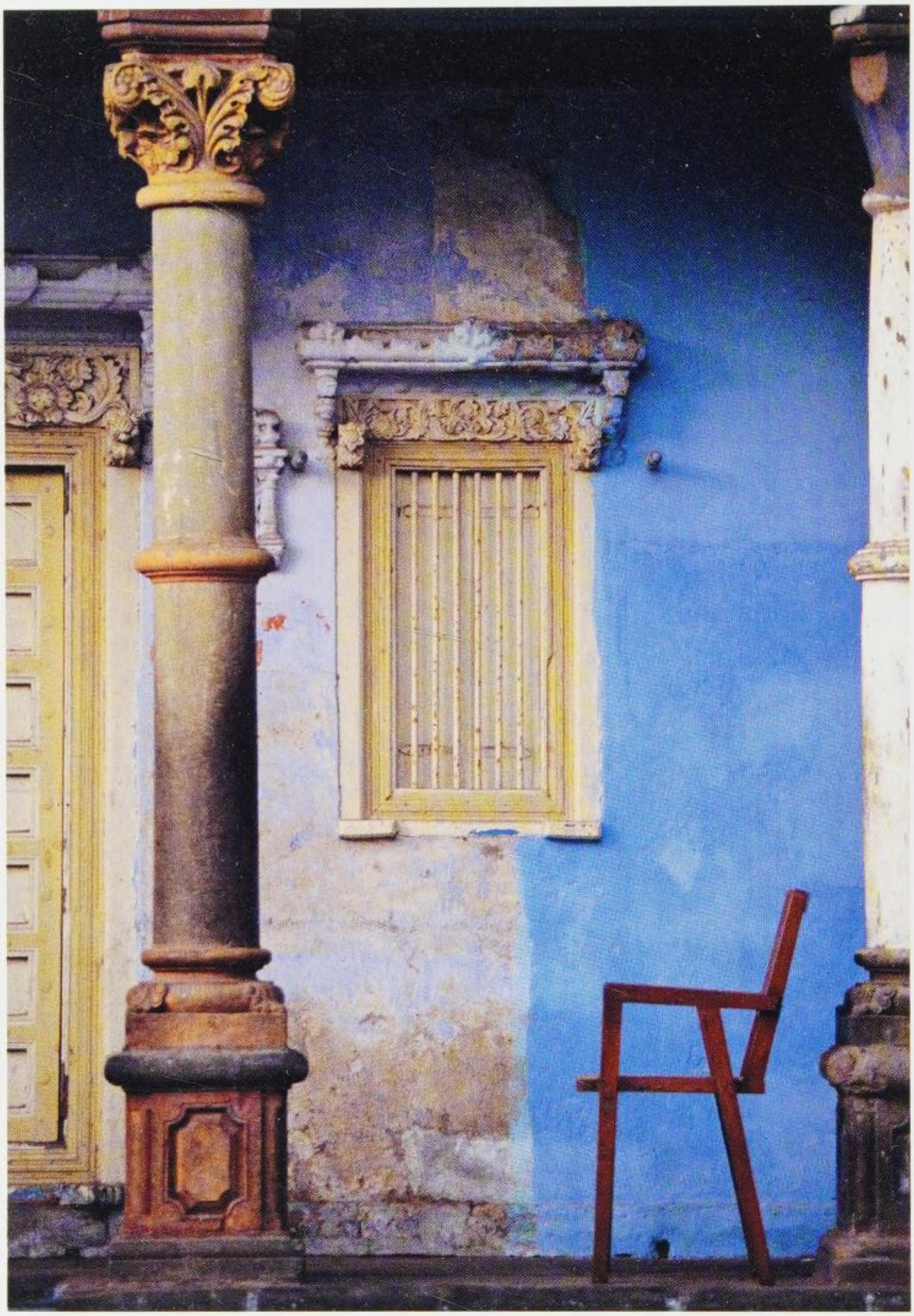
Dream Villa 40 / Traumvilla 40

2008 / C-type print / 50 x 50 cm / Courtesy the Artist and Frith Street Gallery, London

Dayanita Singh

Dream Villa 2 / Traumvilla 2

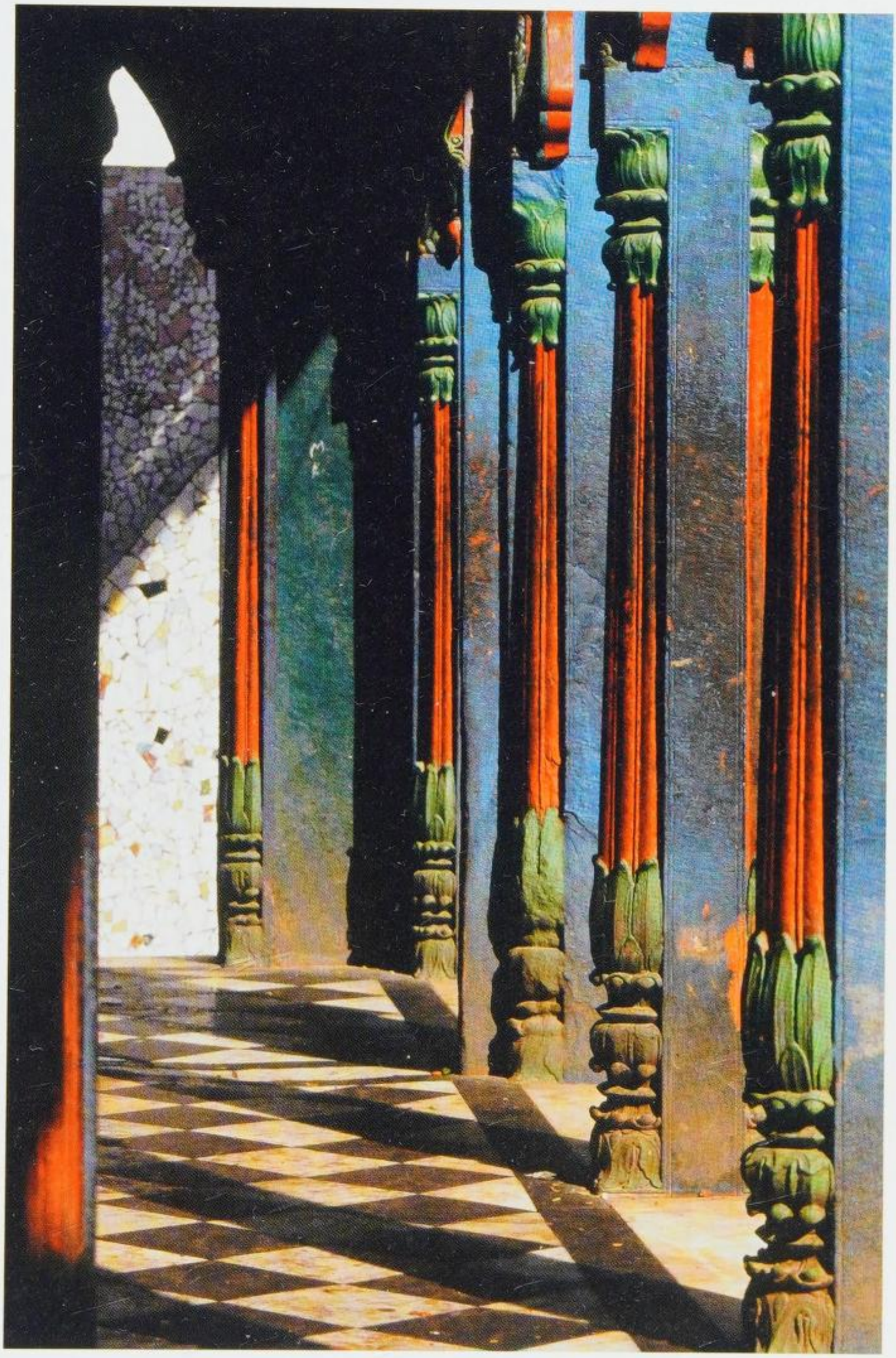
2008 / C-type print / 50 x 50 cm / Courtesy the Artist and Frith Street Gallery, London



Dinesh Khanna

Pillar / Säule, Mandvi, Gujarat

1994 / Archival inkjet print on Hahnemuhle German etching 310gsm paper / 68.6 x 45.7 cm / Courtesy the artist



Dinesh Khanna

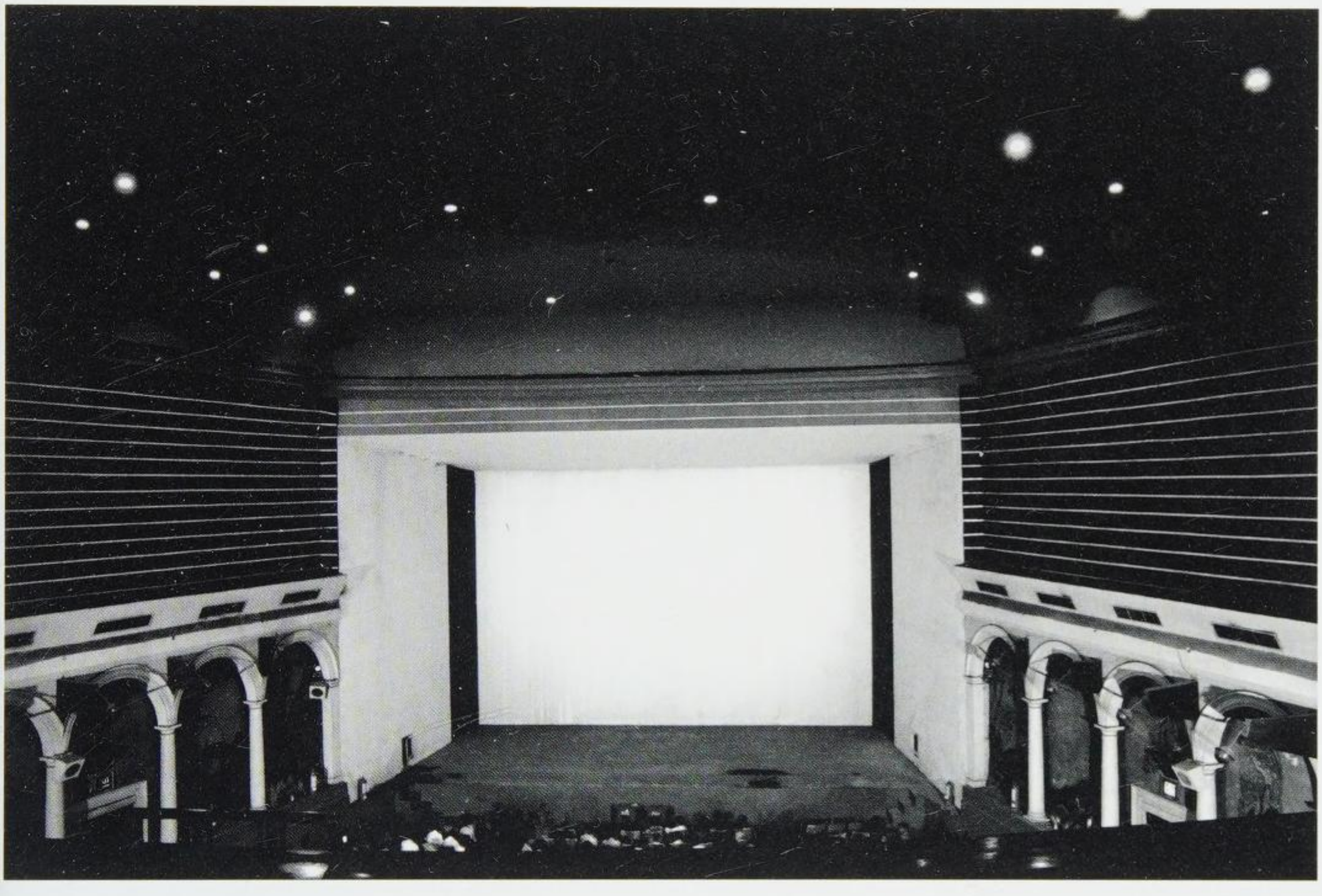
Mandir, Ayodhya [Temple / Tempel]

1995 / Archival inkjet print on Hahnemuhle German etching 310gsm paper / 68.6 x 45.7 cm / Courtesy the artist

Shahid Datawala

Checkered Floor / Schachbrettartiger Fußboden

2005 / Digital print / 53.3 x 80 cm / Courtesy the artist

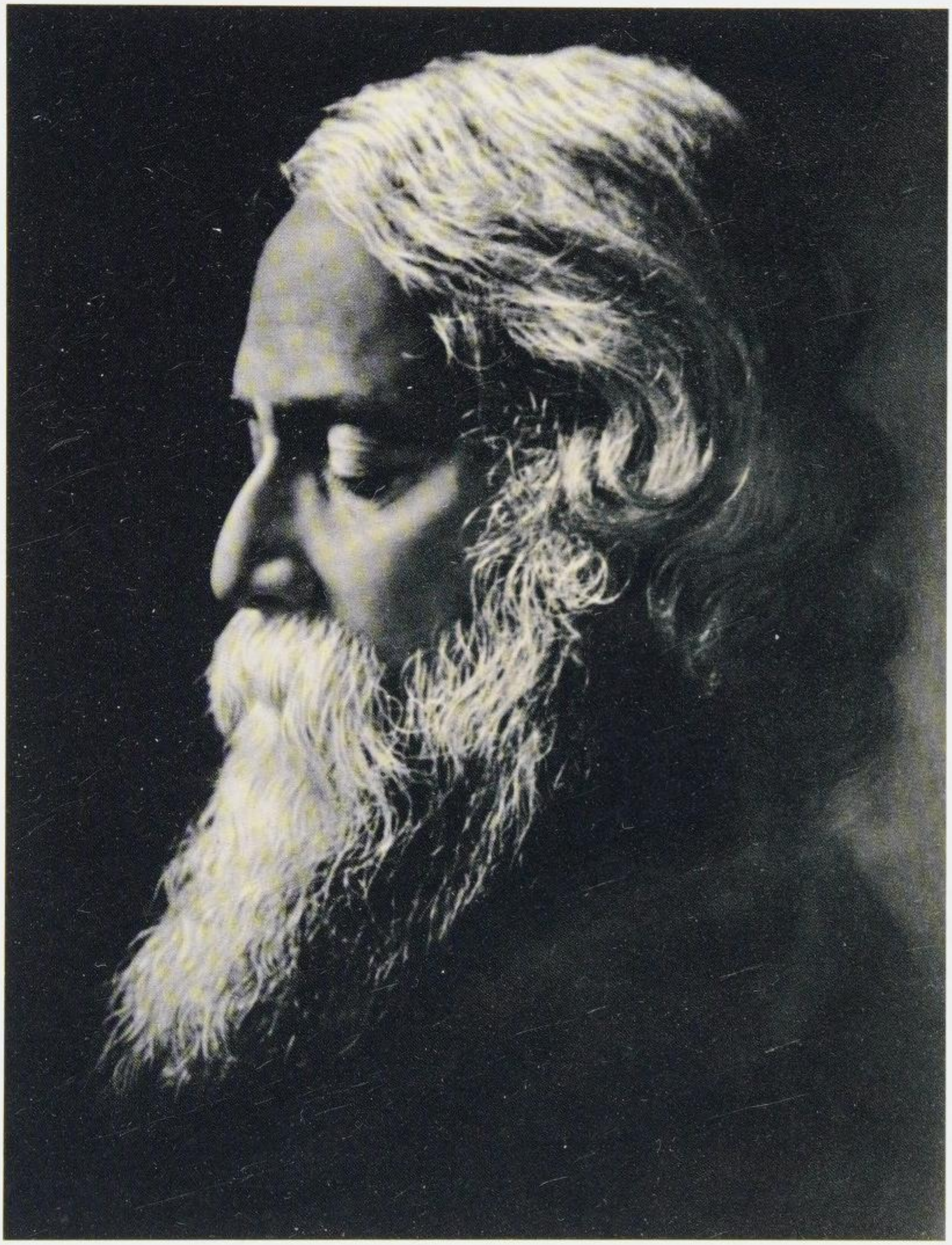


Shahid Datawala

Regal Screen / Königliche Leinwand

2005 / Digital print / 53.3 x 80 cm / Courtesy the artist

The Body Politic / Der Staatskörper



Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Rabindranath Tagore

c. 1947 / Silver gelatin print / 20.5 x 15.3 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Homai Vyarawalla

Jawaharlal Nehru during an informal botany class with his grandsons, Rajiv and Sanjay /
Jawaharlal Nehru, während einer informellen Botaniklektion mit seinen Enkeln Rajiv und Sanjay

c. 1948 / Silver gelatin print / 27.9 x 35.6 cm / Courtesy the artist

Homai Vyarawalla

Party at the Delhi Gymkhana Club after Independence /
Party im Gymkhana Club in Delhi; 1950er Jahre, nachdem Indien die Unabhängigkeit erlangt hatte

1950s / Silver gelatin print / 30.5 x 39.3 cm / Courtesy the artist

Kulwant Roy

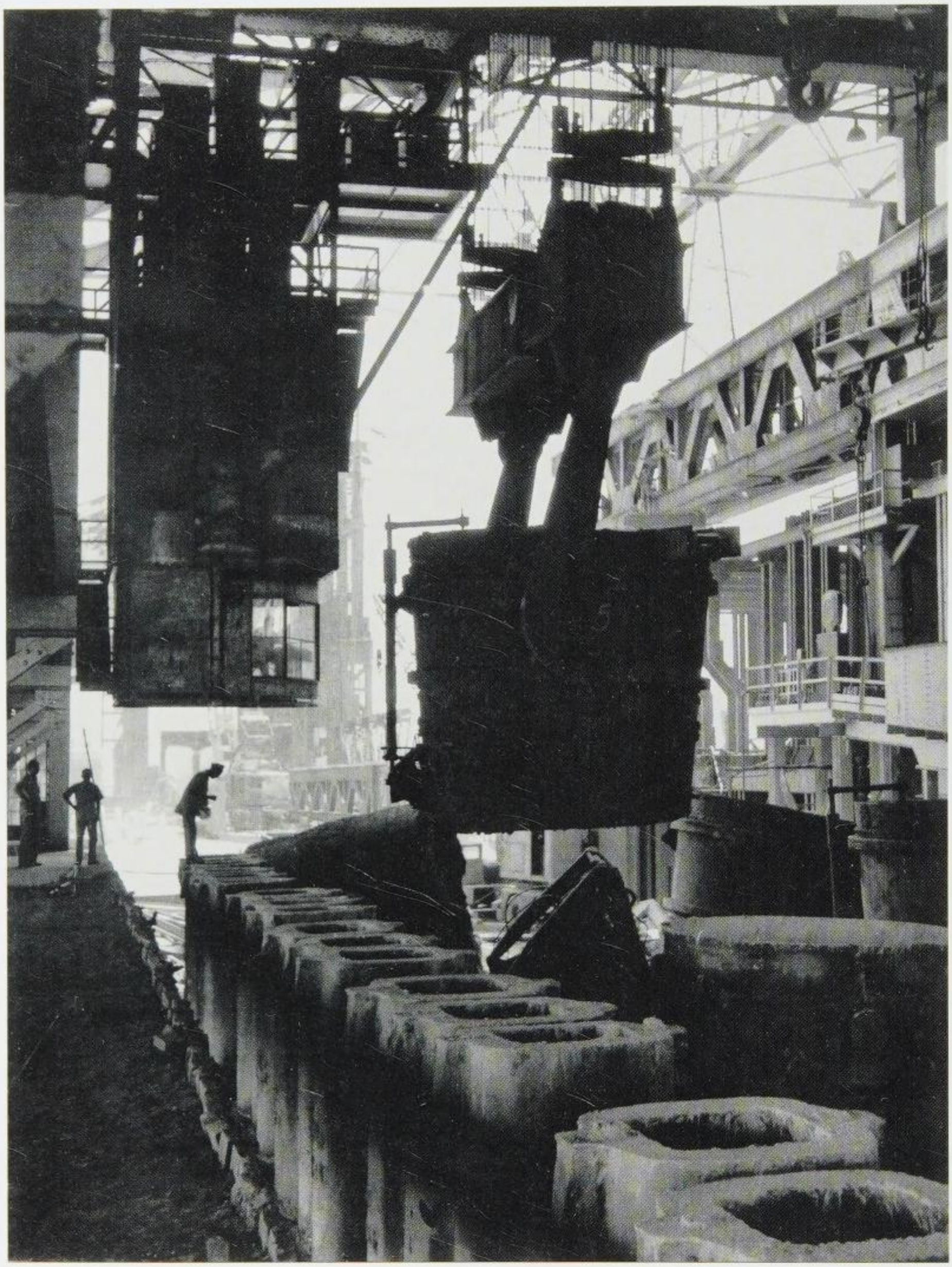
Pandit Nehru with / mit Jackie Kennedy

1950s / Digital pigment print on Hahnemuhle etching paper / 30.5 x 33 cm / Courtesy Aditya Arya Archive

Kulwant Roy

Bhakra Nangal Dam

1950s / Digital pigment print on Hahnemuhle etching paper / 30.5 x 30.5 cm / Courtesy Aditya Arya Archive



Sunil Janah

Steel smelting shop, Tata Iron and Steel Company, Jamshedpur, Bihar, India /
Eisenverhüttungsbetrieb Tata Iron and Steel Company in Jamshedpur, Bihar, Indien

1957 / Silver gelatin print / 50.8 x 40.6 cm / Courtesy the artist

Sunil Janah

Men leaving their village to walk to a relief centre for food in the district of Rayalseema (in what is now Andhra Pradesh), southern India / Männer, die in der Hoffnung auf Nahrungsmittel ihr Dorf verlassen und zu einem Hilfszentrum im Distrikt Rayalseema (dem heutigen Andhra Pradesh, Südindien) wandern

1945 / Silver gelatin print / 54 x 45.8 cm / Courtesy the artist

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

Prime Minister Liaquat Ali Khan capturing the moment with his camera /
Premierminister Liaquat Ali Khan, wie er diesen Moment mit seiner Kamera festhält

c. 1948 / Digital print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Hasan Bozai

Pandit Nehru along with President Ayub Khan passing through Victoria Road (now Abduallah Haroon Road) / Pandit Nehru und Präsident Ayub Khan bei ihrer gemeinsamen Fahrt über die Victoria Road (der heutigen Abduallah Haroon Road)

1960 / Digital print / 20.3 x 25.4 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Hasan Bozai

Prime Minister Zulfiqar Ali Bhutto talking to people at a roadside tea shop in interior Sindh /
Premierminister Zulfiqar Ali Bhutto im direkten Kontakt mit der Bevölkerung;
Teehaus an einer Strasse im Landesinneren der pakistanischen Provinz Sindh

1976 / Digital print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Unknown photographer / Unbekannter Fotograf

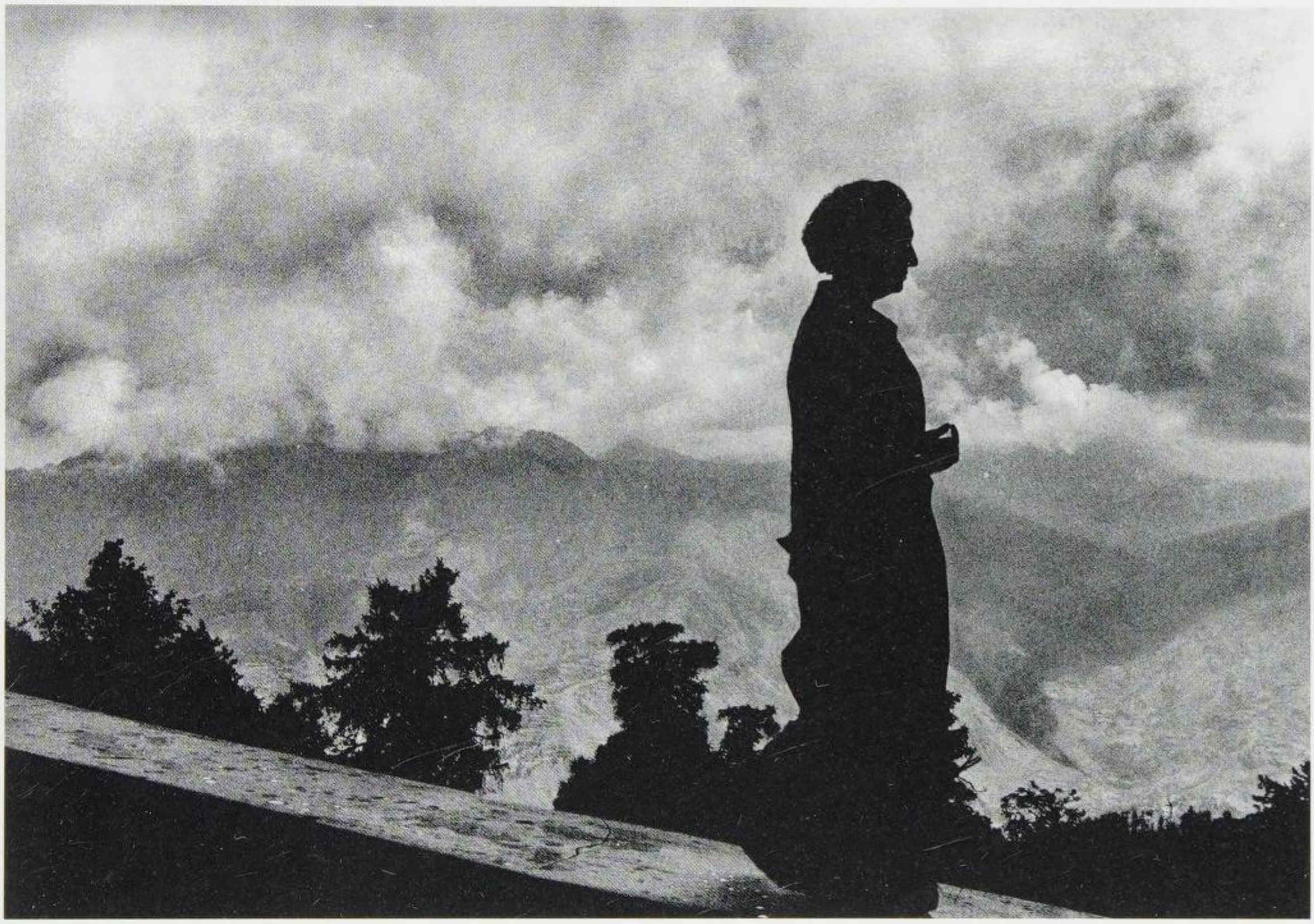
Benazir Bhutto's first election campaign, arrival at Karachi airport /
Benazir Bhuttos erste Wahlkampagne, Ankunft am Flughafen Karatschi

1988 / Digital print / 25.4 x 20.3 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Raghu Rai

Indira Gandhi Being Escorted by Security Guards, Delhi /
Indira Gandhi, eskortiert von Mitarbeitern des Sicherheitsdienstes; Delhi

1970 / Silver gelatin print on Museo Silver Rag 300gsm / 45.7 x 68.6 cm / Courtesy the artist



Raghu Rai

Indira Gandhi against Himalayas, Shimla / Indira Gandhi vor dem Himalaya-Gebirge in Shimla

1972 / Silver gelatin print on Museo Silver Rag 300gsm / 45.7 x 68.6 cm / Courtesy the artist

G.A. Zaidi

A poster of General Pervez Musharraf being kissed after being elected president /
Begeisterte Anhänger küssen ein Plakat von General Pervez Musharraf,
nachdem er zum Präsidenten gewählt wurde

2000 / Digital print / 20.3 x 25.4 cm / Courtesy White Star Archive, Karachi

Farida Batool

Nai Reesan Shehr Lahore Diyan [The town of Lahore is unequalled / Die Stadt Lahore ist unvergleichlich]

2006 / Lenticular print / 86.4 x 121.9cm / Courtesy the artist

Fahim Siddiqi

Rangers Patrolling the Streets of Karachi / Soldaten patrouillieren durch die Straßen von Karatschi

2007 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Fahim Siddiqi

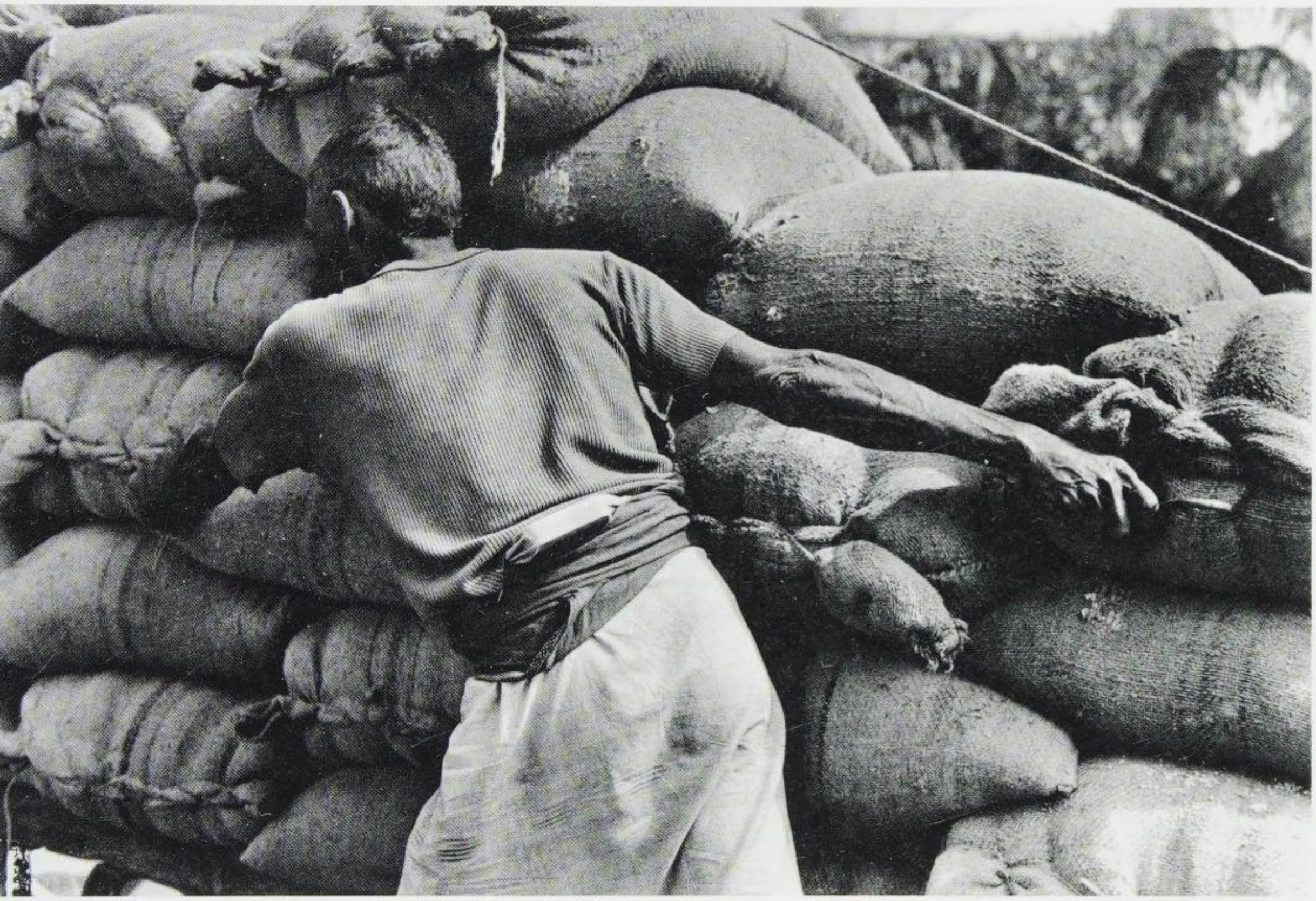
Nurses Convocation at the Agha Khan Hospital Karachi /
Versammlung der Pflegekräfte im Agha Khan Hospital in Karatschi

2008 / Digital print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Abdul Hamid Kotwal

Children at school learning to read and write on palm leaves, Bagerhat, Khulna /
Schulkinder, die auf Palmblättern lesen und schreiben lernen, Bagerhat, Khulna

1991 / Silver gelatin print / 26 x 39 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh



Abdul Hamid Kotwal

Heavy Load / Schwere Fracht

1991 / Silver gelatin print / 26 x 39 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Syed Mohammad Adil

Protest rally against Danish cartoons of Prophet Mohammad PBUH, Karachi / Protestkundgebung gegen dänische Karikaturen des Propheten Mohammed (PBUH = Peace Be Upon Him, „Friede sei mit ihm"), Karatschi

2008 / Digital print / 50.8 x 61 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Syed Mohammad Adil

Protest against lack of electricity and water shortage at Martin Colony Karachi /
Protest gegen Stromausfall und Wassermangel in der Martin Colony in Karatschi

2008 / Digital print / 50.8 x 61 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Rashid Talukder

1 March 1971 protest against President Yahya Khan postponing the National Assembly meeting, Bangladesh / 1. März 1971, Protest gegen Präsident Yahya Khan, der die Einberufung der Nationalversammlung verschoben hatte, Bangladesch

1971 / Silver gelatin print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Rashid Talukder

Sheikh Mujibur Rahman returns to his homeland after his release from jail in Pakistan /
Sheikh Mujibur Rahman kehrt nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis in Pakistan in seine Heimat
Bangladesch zurück

1972 / Silver gelatin print / 40.6 x 50.8 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Tanveer Shahzad

Lawyers Protest, Islamabad / Protest der Anwälte in Islamabad

2007 / Digital print / 50.8 x 61 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Tanveer Shahzad

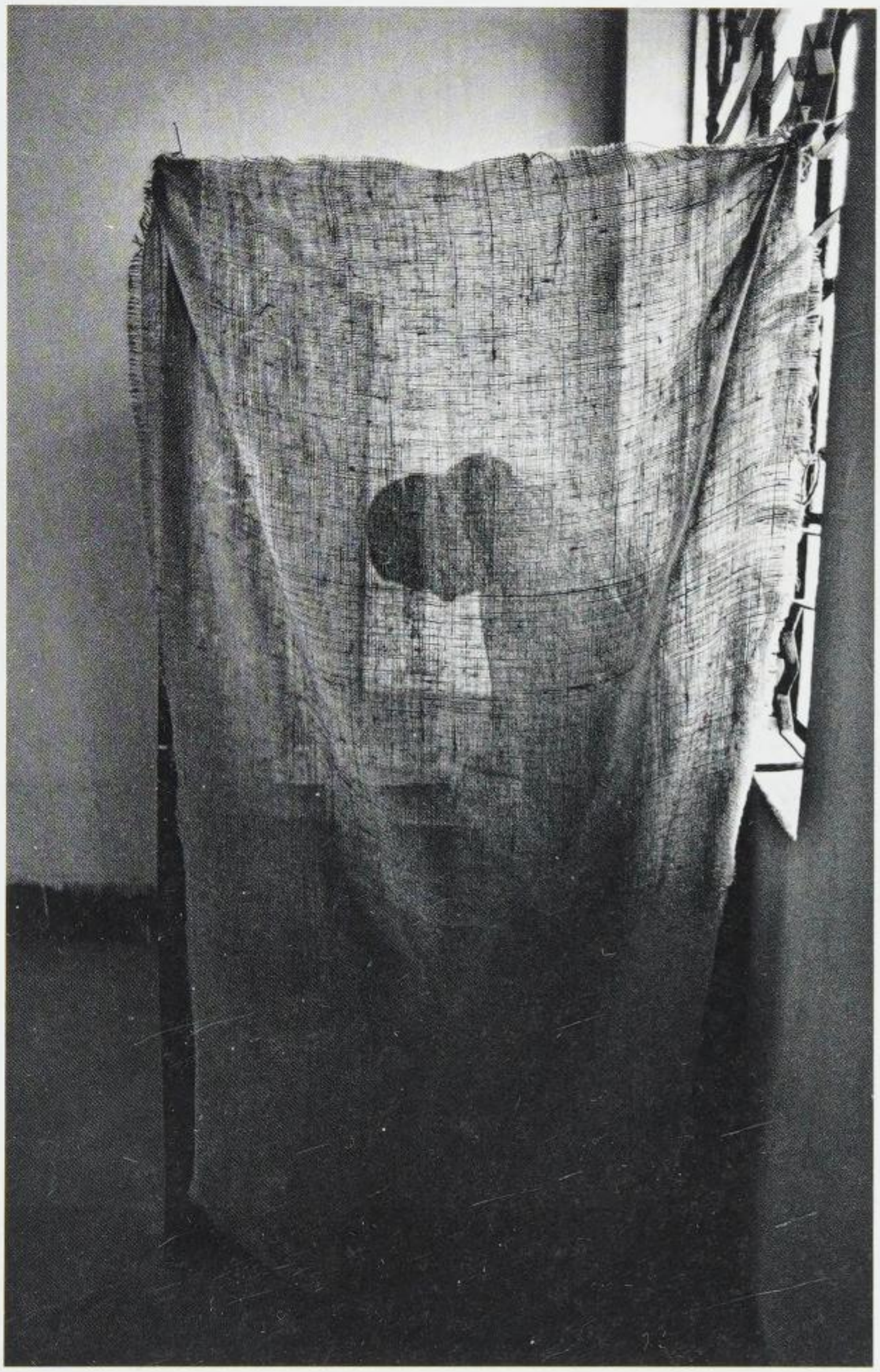
Election campaign, Islamabad / Wahlkampagne in Islamabad

2008 / Digital print / 50.8 x 61 cm / Courtesy the artist and White Star, Karachi

Shahidul Alam

Woman cooking the family meal during Bangladesh floods /
Eine Frau kocht eine Mahlzeit für ihre Familie während der Flutkatastrophe in Bangladesch

1988 / Silver gelatin print / 50 x 60 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh



Shahidul Alam

Avenging Noor Hossain's Death: A woman casts her vote in a makeshift ballot booth as nation returns to democracy /
Noor Hossains Tod rächen: Eine Frau gibt in einer improvisierten Wahlkabine ihre Stimme ab, die Nation kehrt zur Demokratie zurück

1991 / Silver gelatin print / 60 x 50 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

জয় বাংলা
বাংলাদেশ

Shahidul Alam

'Let Democracy Live': mural of martyr Noor Hossain on a campus wall /
„Es lebe die Demokratie!": Wandgemälde auf der Mauer des Universitätsgeländes,
das den Märtyrer Noor Hossain darstellt

1990 / Silver gelatin print / 50 x 60 cm / Courtesy the artist and Drik, Bangladesh

Ayesha Vellani

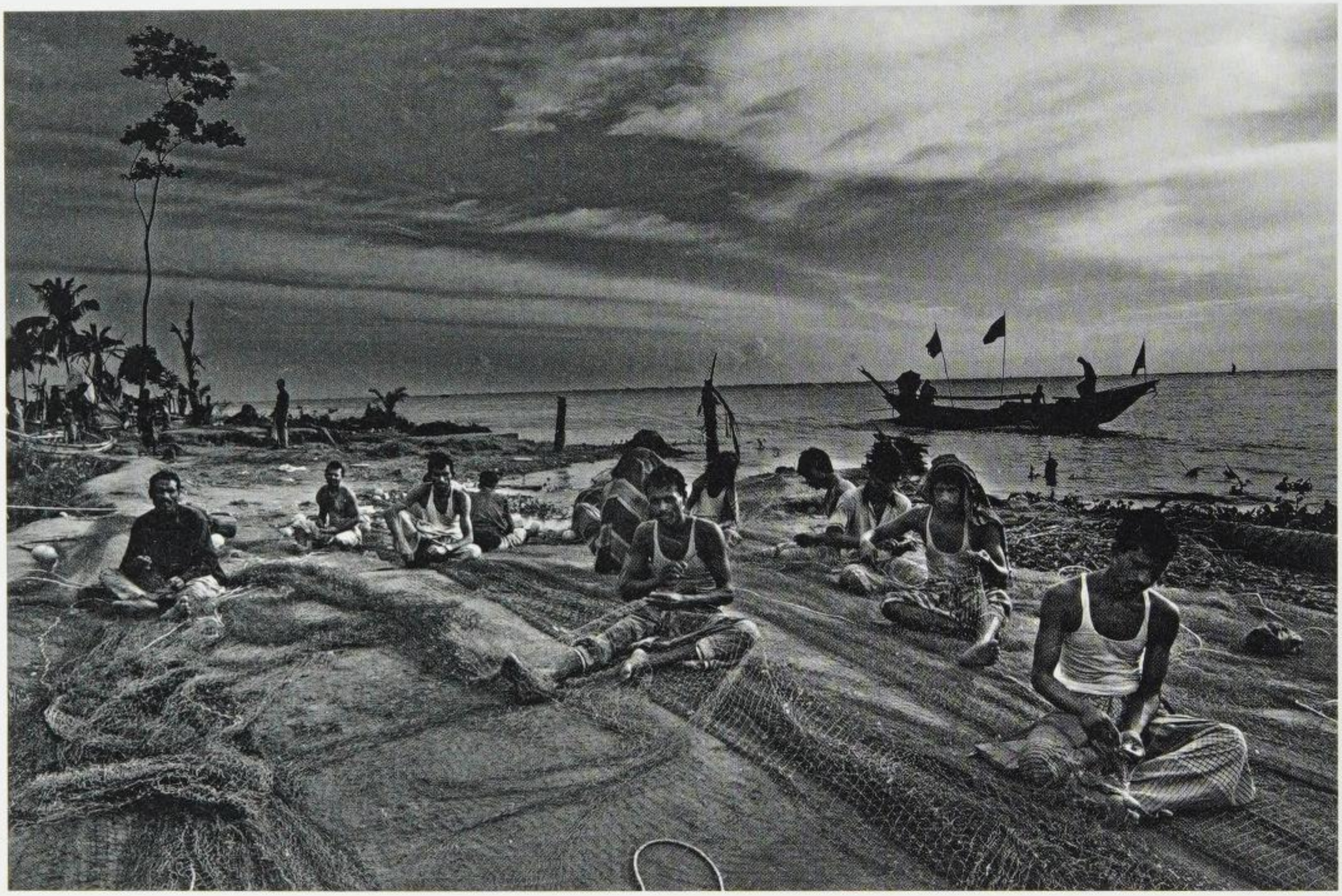
From the series Planting Padi [rice] / *Aus der Serie* Padi-Anbau [Reis]

2009 / Archival digital print / 40.6 x 61 cm / © Ayesha Vellani 2009

Ayesha Vellani

From the series Planting Padi [rice] / *Aus der Serie* Padi-Anbau [Reis]

2009 / Archival digital print / 40.6 x 61 cm / © Ayesha Vellani 2009



Munem Wasif

Fishermen of Padma River / Fischer am Ufer des Padma [in Bangladesch]

2005 / Digital print / 30.5 x 45.7 cm / Courtesy the artist

Munem Wasif

Blood Splinter of Jute / Blutspuren der Jute

2006 / Digital print / 30.5 x 45.7 cm / Courtesy the artist

Ravi Agarwal

Waiting for daily work early in the morning in Surat city, Gujarat /
Männer warten auf Arbeit für diesen Tag; früh am Morgen im Zentrum von Surat, Gujarat

1998 / C-type print / 30.5 x 46 cm / Courtesy the artist

Ravi Agarwal

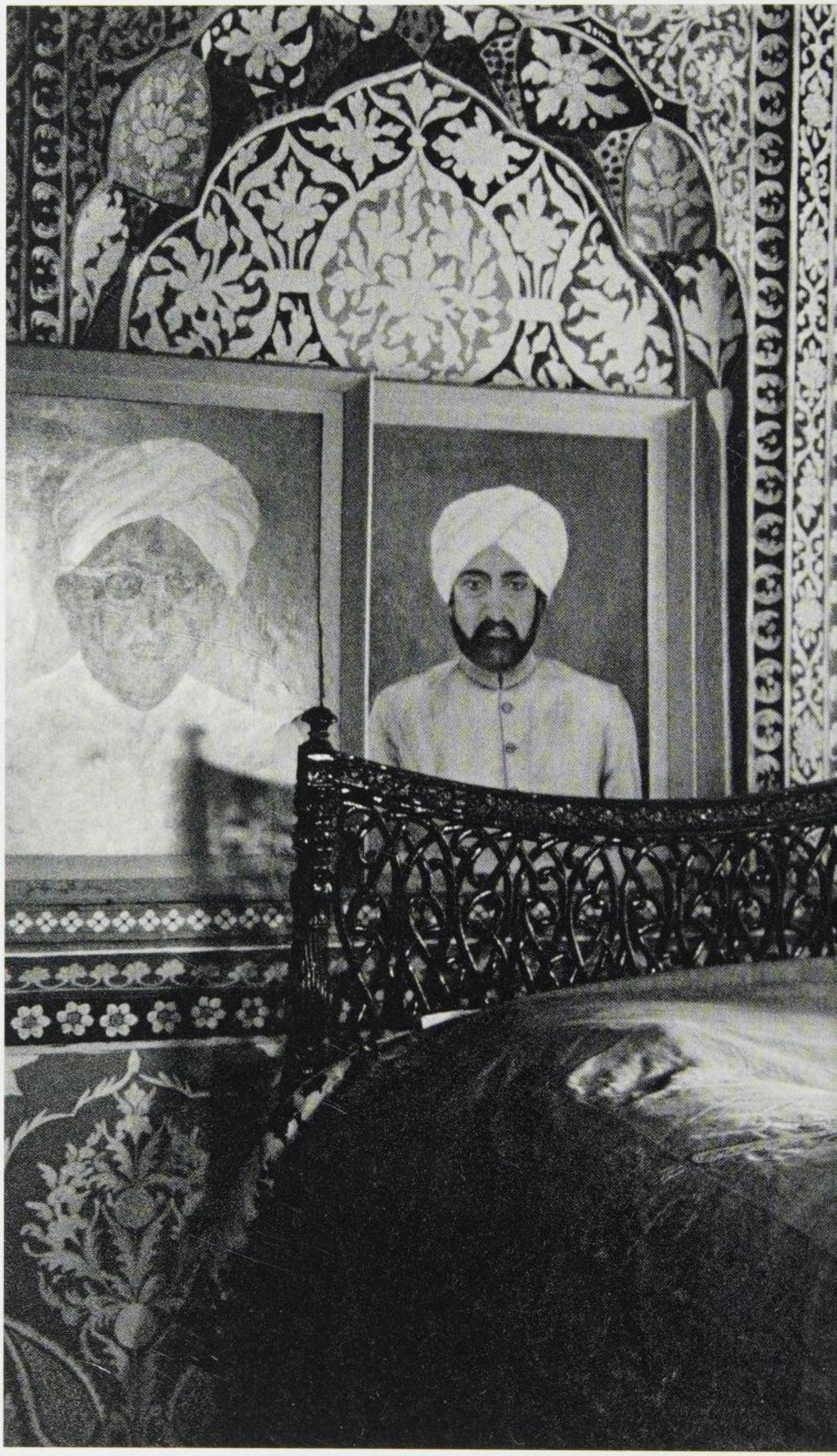
Cutting and polishing diamonds for export. Over 80,000 workers serve foreign clients, Surat, Gujarat / Arbeiter schleifen und polieren Diamanten für den Export. Über 80'000 Menschen sind in Suat, Gujarat, für ausländische Kunden tätig

1998 / C-type print / 30.5 x 46 cm / Courtesy the artist

Kriti Arora

Swimming in Shadows / In Schatten schwimmen 267

2006 / Archival digital print / 40.5 x 61 cm / Courtesy the artist and Rob Dean Art, London



Kriti Arora

Meadow of the Mind / Wiese des Geistes 269

2006 / Archival digital print / 40.5 x 61 cm / Courtesy the artist

Pablo Bartholomew

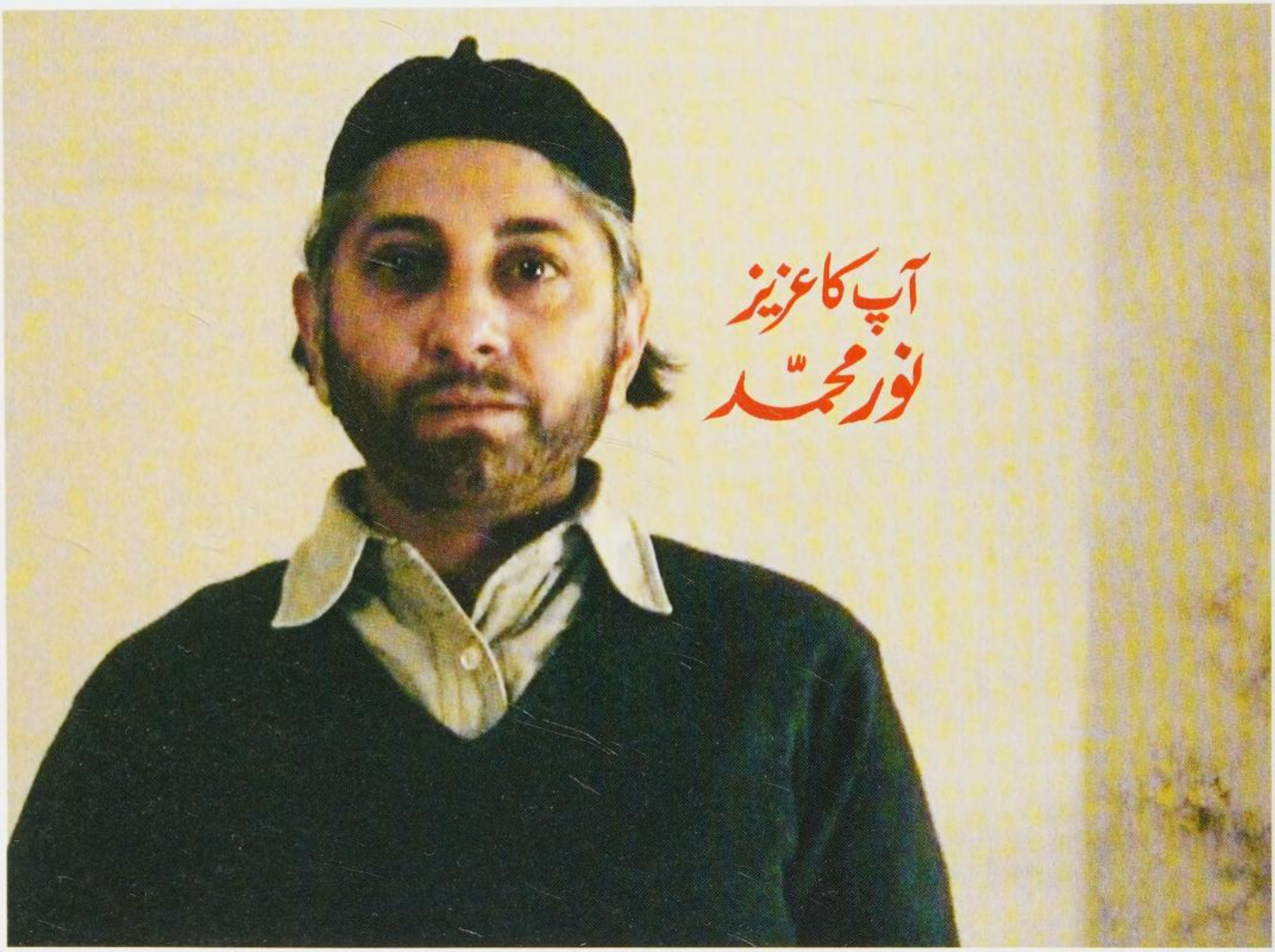
Time is the Mercy of Eternity / Zeit ist die Gnade der Ewigkeit

1974 / Silver gelatin print / 21.6 x 29.2 cm / Courtesy the artist

Pablo Bartholomew

Time is the Mercy of Eternity / Zeit ist die Gnade der Ewigkeit

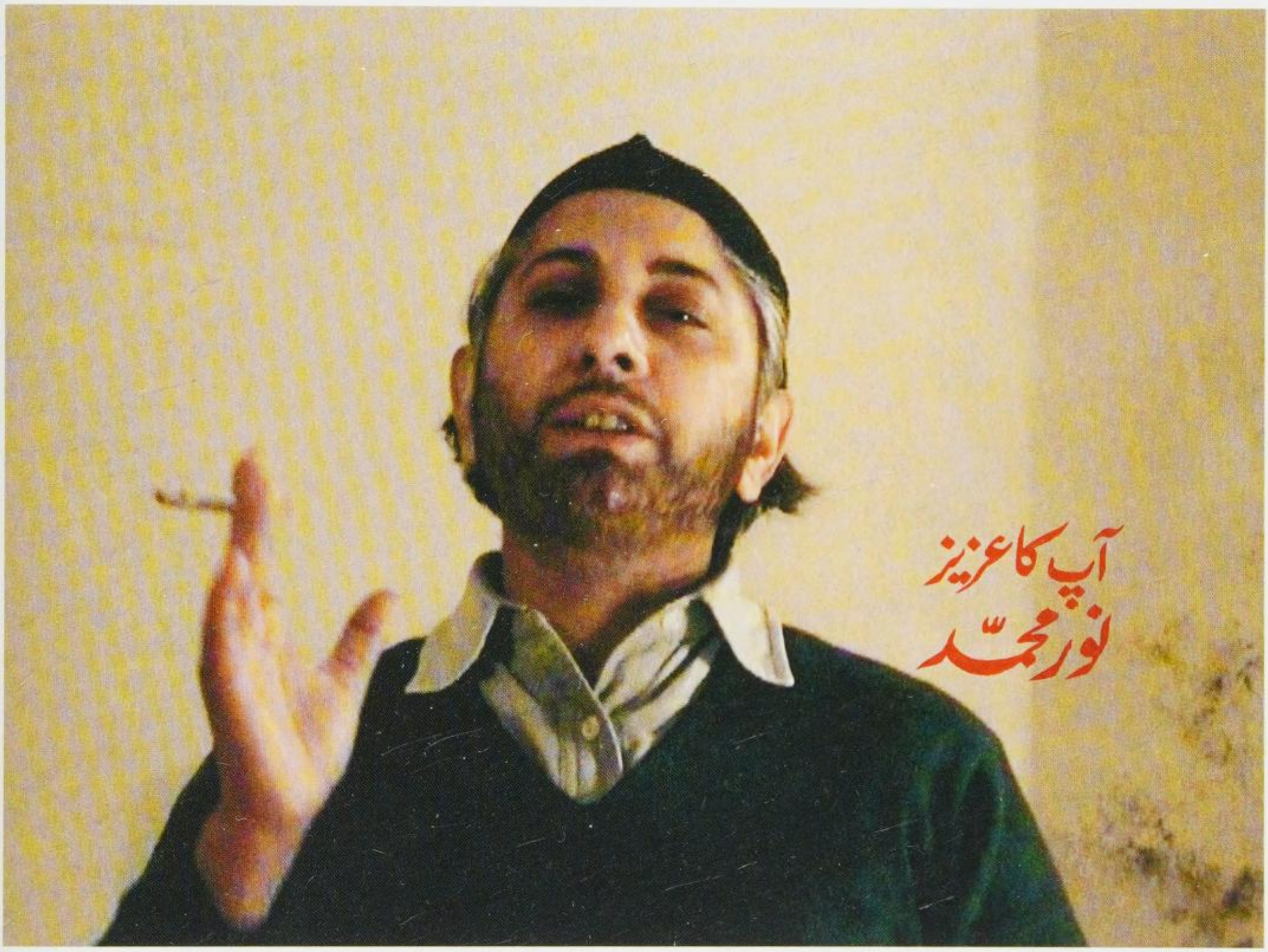
1974 / Silver gelatin print / 21.6 x 29.2 cm / Courtesy the artist



Anita Dube

From the series Noor Mohammed *(Nine Contemporary Rasas) /*
Aus der Serie Noor Mohammed *(Neun zeitgenössische Rasas [Gefühlszustände])*

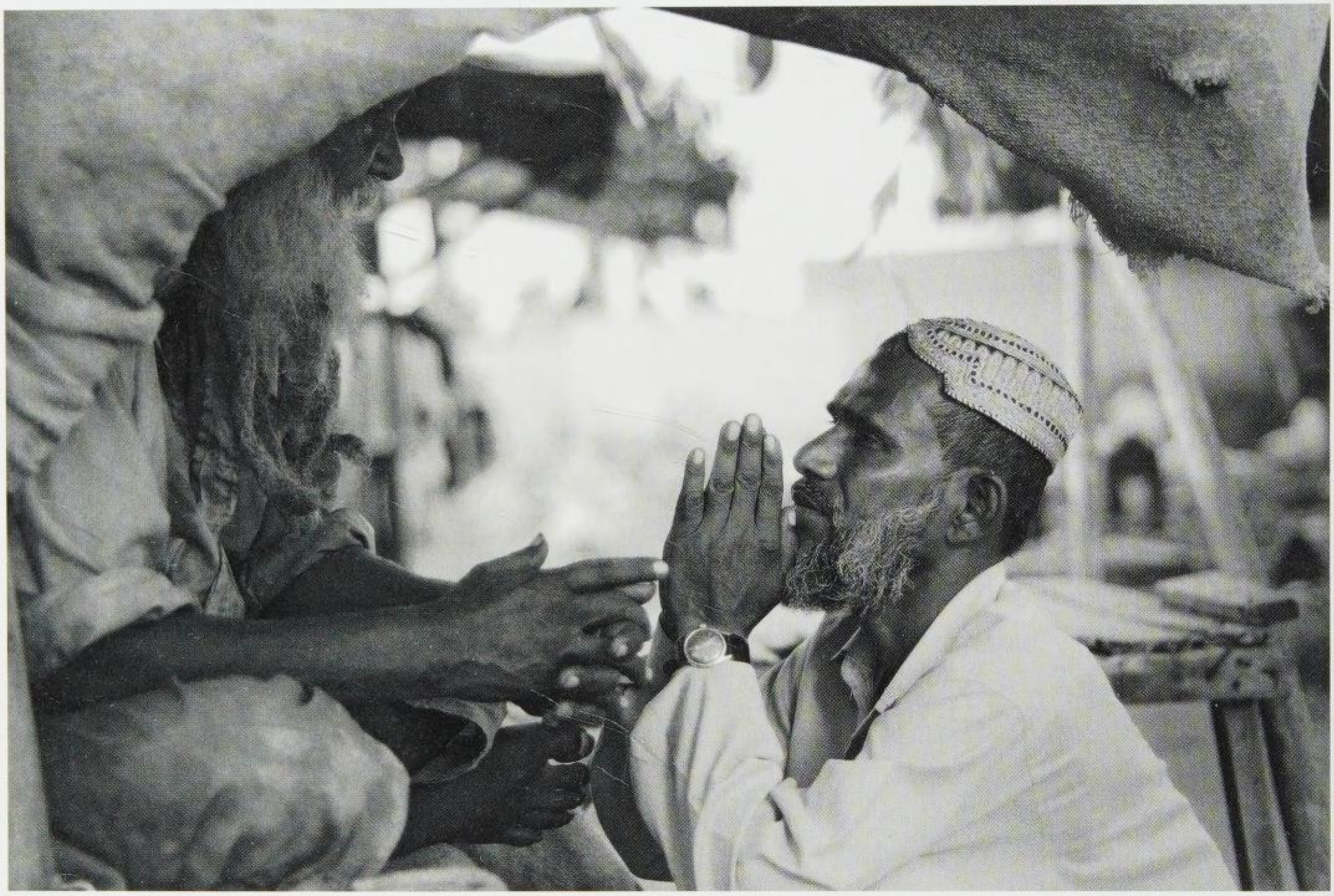
2003 / Archival digital print / 30.5 x 40.6 cm / Courtesy the artist



Anita Dube

From the series Noor Mohammed *(Nine Contemporary Rasas) /*
Aus der Serie Noor Mohammed *(Neun zeitgenössische Rasas [Gefühlszustände])*

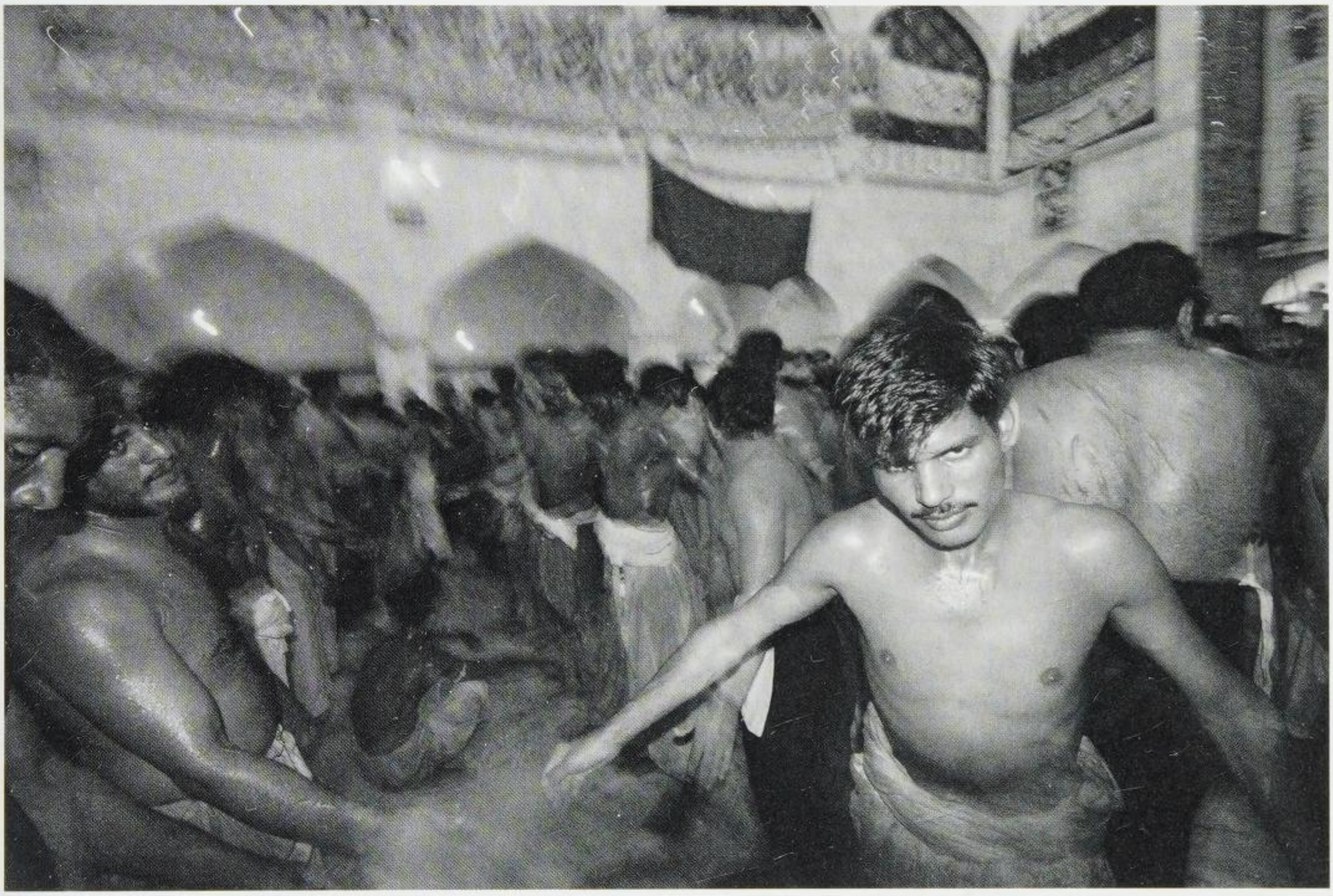
2003 / Archival digital print / 30.5 x 40.6 cm / Courtesy the artist



Tapu Javeri

The Pir [the Wise / Der Weise]

2000-2008 / Archival digital print on Fujicolour Crystal paper / 40.6 x 58.4 cm / Courtesy the artist



Tapu Javeri

Mataam

2000-2008 / Archival digital print on Fujicolour Crystal paper / 40.6 x 58.4 cm / Courtesy the artist

Sheba Chhachhi

Initiation Chronicle (from Ganga's Daughters*) / Initiation 7*

Aufzeichnungen einer Initiation (aus: Töchter des Ganges*) / Initiation 7*

2001-2007 / Silver gelatin print / 40.5 x 61 cm / Courtesy the artist and Bose Pacia Gallery, New York

Sheba Chhachhi

Initiation Chronicle (from Ganga's Daughters) / *Initiation 6*

Aufzeichnungen einer Initiation (aus: Töchter des Ganges) / *Initiation 6*

2001-2007 / Silver gelatin print / 40.5 x 61 cm / Courtesy the artist and Bose Pacia Gallery, New York

Intime Geografien: Auf der Suche nach dem Einheimischen

Sunil Gupta and Radhika Singh

Indien, Pakistan und Bangladesch sind Länder mit unverwechselbarem Charakter, die seit Jahrhunderten einen durch drei der größten Flüsse der Welt (Ganges, Indus und Brahmaputra) eingegrenzten Kulturraum teilen. Einige der ältesten Zivilisationen der Welt sind hier zu finden – und die Gesamtbevölkerung macht heute über eineinhalb Milliarden Menschen aus. Die Absicht, die Entwicklung der Fotografie in einer solch riesigen und komplexen Region im Rahmen einer einzigen Ausstellung nachzeichnen zu wollen, erscheint daher als kühnes Unterfangen.

In Ermangelung gut dokumentierter historischer Belege schlugen die Kuratoren der Ausstellung – Shahidul Alam, Hammad Nasar, Radhika Singh und ich – einen anderen Weg ein: Wir sahen uns die Fotografien von zeitgenössischen noch lebenden Fotografen und Künstlern an und versuchten, so weit wie möglich, ihre Vorgeschichte zu erzählen. Die Ausstellung ist in fünf Themenstränge aufgeteilt: das Porträt, die Familie, die Straße, der Staatskörper und die Performance. In den 1830er Jahren hatten sowohl Talbot als auch Daguerre Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe ein von Licht umrissenes positives Bild fixiert werden konnte – die Anfänge der Fotografie. Sehr schnell gelangte die dafür erforderliche Ausrüstung auch nach Britisch-Indien, und 1840 erschien die erste Anzeige für den Prototyp einer Kamera in einer Zeitung in Kalkutta. Doch erst in den 1850er Jahren entstanden die ersten Fotografien, die die Ausdehnung des britischen Weltreiches dokumentieren sollten. Zur gleichen Zeit wurde eine Organisation zum Schutz des kulturellen Erbes in Indien ins Leben gerufen, die später unter dem Namen *Archaeological Survey of India* bekannt wurde. Die indische Bevölkerung war sofort fasziniert von dieser neuen Reproduktionsmethode: Die Kolonisatoren wollten Ansichtsbilder in ihre Heimat schicken, die Einheimischen waren daran interessiert, Bilder von sich zu haben. Das Porträtbild – bis heute in allen drei Ländern eine sehr zentrale Sparte der Fotografie – hat eine lange Geschichte, die bis zur indischen Miniaturmalerei zurückreicht. Die ersten Fotografien waren noch stark vom Stil dieser Malerei beeinflusst.

Die Ausstellung zeigt nur Werke von Fotografen, die in der betreffenden Region leben und arbeiten, beziehungsweise gelebt und gearbeitet haben. Die Recherchen im Vorfeld der Ausstellung beschränkten sich auf die drei genannten modernen Staaten: Die Kuratoren nahmen Kontakt zu Hunderten von Künstlern (oder ihren Vertretern) auf und baten sie, Werke einzureichen; mit fast der Hälfte von ihnen haben wir persönlich gesprochen. Shahidul Alam und Hammad Nasar kuratierten die Werke aus Bangladesch und Pakistan, Radhika Singh und ich bereiteten gemeinsam den indischen Teil der Ausstellung vor. 2008 nutzten Radhika Singh und ich die

Gelegenheit, einige der zeitgenössischen Werke in einer großen Überblicksausstellung in der Vadehra Art Gallery in Neu-Delhi zu präsentieren. Wir waren der Ansicht, dass Inder vor Ort die Werke sehen sollten, die in ihrem Land entstanden waren. Trotz der gewaltigen Wirtschaftsleistung und der daraus resultierenden Vergrößerung des kommerziellen Marktes für Werbe-, Mode-, Magazin- und Zeitungs-Fotografie, hat Indien noch kein nationales Festival der Fotografie. Eine Galerie, die ausschließlich dieser Kunstsparte gewidmet ist, wurde erst kürzlich eröffnet. In Bangladesch existiert dagegen bereits seit zwanzig Jahren das Archiv Drik und das South-Asian Institute of Photography, Pathshala. Sie leiten eine Schule und organisieren jedes Jahr das renommierte Chobi Mela Fotofestival. Paradoxerweise gab es während der Recherchephase zu diesem Projekt als Folge des wachsenden Marktes für zeitgenössische Kunst in Indien kontinuierlich immer mehr Möglichkeiten, Fotografien in einer Galerie zu zeigen. Dies wiederum erzeugte ein Interesse an Fotodrucken.

Plötzlich war nicht nur überall indische Kunst zu sehen – auch die indische Fotografie trat in Erscheinung. Auslöser war ihre starke Präsenz auf dem Festival in Arles 2007. Ab sofort war sie kein wohlgehütetes Geheimnis mehr, sondern hatte Sichtbarkeit in der Kunstwelt erlangt und wurde in den internationalen Auktionshäusern von London, New York und Paris angeboten. Abgesehen von der profanen Frage, welcher Wert ihr auf Auktionen zuerkannt wird, fehlen allerdings immer noch Antworten auf zwei viel schwierigere Fragen: Was ist die indische Fotografie und was zeichnet „gute" indische Fotografie aus?

Ebenso wie in Indien erlebte der Kunstmarkt auch in den anderen südasiatischen Ländern einen Aufschwung. Künstler, die bisher in der internationalen Szene unbekannt waren – wie Rashid Rana und Pushpamala N. – hatten plötzlich ein Publikum und einen Markt; und die Werke von Bildjournalisten wie Munem Wasif und Pablo Bartholomew waren in Einzelausstellungen in den USA und in Europa zu sehen. In Indien gab es eine wahre Flut von Einzel- und Gruppenausstellungen, Monografien und Katalogen. Noch wenige Jahre zuvor hatte man indische Kunstbücher schmerzlich vermisst, heute füllen sie fast zwei Regale meiner Bibliothek.

Die Geschichte der Fotografie in Südasien muss natürlich weitgehend noch geschrieben werden. Fotografie als akademische Disziplin steckt im Subkontinent noch in den Kinderschuhen, und fast jeder, der Fotografie studiert hat, musste dies im Ausland tun. Es gab zwar Fachschulen, ein gut etabliertes Mentorensystem und praktische Berufsausbildungen, aber kein vergleichbares Angebot an akademischen Kursen, wie es in Europa und Amerika seit den 1970er Jahren existiert. Endlich wird jetzt am National Institute of Design in Ahmedabad der erste Masterstudiengang für Fotografie in Zusammenarbeit mit der University of the Creative Arts in Farnham, England, aufgebaut. Während die Geschichte der Fotografie im Indien der Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts dank Archiven und Dokumentationen gut bekannt ist, weiß man nur wenig über die einheimischen Fotografen, abgesehen von Lala Deen Dayal in Hyderabad. Doch selbst

bei einem kursorischen Spaziergang durch eine indische Stadt beliebiger Größe findet man die fotografischen Überreste verschiedener Kameraclubs und Studios an der Hauptstraße (von denen einige immer noch existieren). Auch bei Haushaltsauflösungen tauchen immer wieder Zeugnisse aus dieser Zeit auf. Bedauerlicherweise gibt es kein zentrales Archiv für Fotografen aus der Zeit von Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Sunil Janah etwa nahm seine Arbeiten mit, als er das Land verließ. Und die Bilder von Kulwant Roy wurden nur deshalb bekannt, weil ein fachkundiger Verwandter die finanziellen Mittel für den Aufbau eines Archivs auftreiben konnte. Zunehmend etablieren sich jedoch einheimische Sammlungen: Die Alkazi Collection in Neu-Delhi beherbergt inzwischen ein sehr umfangreiches Archiv, das überwiegend Werke aus dem 19. Jahrhundert enthält. Die Poddar Collection in Bangalore enthält u.a. eine wachsende Sammlung früher Werke und sie ist auch der einzige Aufbewahrungsort für zeitgenössische Fotografie. Unter der Schirmherrschaft der gemeinnützigen Organisation Tasveer schickt sie ihre Bilder fünf bis sechs Mal im Jahr zu Ausstellungen in die vier größten indischen Metropolen.

Die Essays in diesem Katalog befassen sich mit verschiedenen wichtigen Entwicklungssträngen der Fotografie in Indien, Pakistan und Bangladesch. Christopher Pinney hat sich mit einer bestimmten performativen Tendenz der indischen Fotografie beschäftigt: Er spannt den Bogen von Pushpamala N.'s Werk über die Studiofotografen in den ländlichen Gebieten und Kleinstädten Zentralindiens zurück zu Umrao Singh Sher-Gil.

Sabeena Gadihoke hat herausgearbeitet, wie die indische Straße gleichzeitig den privaten und öffentlichen Raum darstellt – ein Phänomen, das aus westlicher Sicht zunächst verwirrt, das die einheimischen Fotografen aber umtreibt, obwohl Henri Cartier-Bressons Vermächtnis auch in Indien tiefe Spuren hinterlassen hat. Gadihoke beschreibt ausserdem die Auswirkungen von Fotoagenturen wie Magnum und Contact oder von Hochglanzmagazinen wie *Time-Life* auf Indiens zahlreiche Pressefotografen: Raghu Rai, die Brüder T. S. Satyan und Nagarajan sowie der unabhängige Raghubir Singh, der mit seinen Farbfotos gegen den Strom schwamm. Sie befasst sich mit der modernen Generation von Fotografen, die eine stärker nach innen gerichtete Perspektive suchen: Gauri Gill, Sheba Chhachhi, Bharat Sikka und Dayanita Singh.

Bei Geeta Kapur geht es um Familiengeschichten: Sie schreibt über die Künstlerfamilie Sher-Gil und über Pablo Bartholomew, Ketaki Sheth und Dayanita Singh. Dabei verknüpft sie die Familienbande mit der Entwicklung der Fotografie auf dem Subkontinent.

Um auf die Frage zurückzukommen, was genau die Fotografie Indiens, Pakistans oder Bangladeschs ausmacht, möchte ich an einen Satz von Stuart Hall erinnern: Eine schwarze Kamera in den Händen eines Schwarzen habe nicht unbedingt schwarze Bilder zur Folge.[1] Es kommt auch auf den theoretischen Standpunkt an. Als einer der Mitbegründer der internationalen Agentur für Fotokunst Autograph ABP erinnere ich mich noch, dass wir vor zwanzig Jahren in London den Entschluss fassten, uns auf das Thema Rasse zu konzentrieren – nicht als inhaltliche Kate-

gorie, sondern als Hautfarbe des jeweiligen Künstlers – und es dem Fotografen/der Fotografin selbst zu überlassen, eine eigene Vielfalt an Techniken zu entwickeln. Ich vermute, dass dies auch für Indien gilt und dass die nächste Generation einheimischer Fotografen ihre eigenen Themenkataloge aufstellen wird, sobald die Fotografie erst einmal von dem modernistischen Erbe befreit ist, das Europa und Amerika festgelegt haben. Wir haben für diese Ausstellung bestimmte Werkgruppen ausgewählt und ihre jeweiligen Geschichten, die sich aus dieser „Last der Darstellung“[2], wie John Tagg es ausdrückte, entwickelt haben. Während die Künstler Themenkataloge für ihre jeweiligen Länder aufstellten, hatten sie immer noch das Gefühl, ihre Herkunft repräsentieren zu müssen. Diese Position wird im 21. Jahrhundert durch eine neue Generation unweigerlich angefochten werden, die Gelegenheit haben wird, eine einheimische *kritische* Position zu erarbeiten, was der aktuellen Generation noch verwehrt blieb.

---

1 Stuart Hall, *An Interview*, Dir. Sunil Gupta, Prod. Autograph ABP 2003, 90 Minuten.

2 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London, Macmillan Education, 1988, S.17.

Von der „Geist herausziehenden“ zur „denkenden“ Fotografie

Hammad Nasar

Wer „Pakistani photography“ googelt, erhält überwiegend Verweise auf Internetseiten von Hochzeitsfotografen. Gut möglich, dass das Bedürfnis nach fotografischen Belegen der wichtigsten Momente im Leben eine allgemein menschliche Eigenschaft ist, doch in Pakistan ist sie besonders tief verwurzelt. Dieser Hang, sich gern fotografieren zu lassen, zieht allerdings weder einen blühenden Markt für Fotografie noch deren breite Anerkennung als Kunstform nach sich. In Pakistans zeitgenössischer Kunstszene mangelt es an Institutionen, die Künstlern dieselbe Öffentlichkeit und denselben Ansporn bieten könnten, wie im Rest der Welt. Trotzdem gedeiht sie: Die pakistanische Kunst bedient einen kleinen, aber wachsenden lokalen Markt, ist zunehmend international gefragt und wird durch ein Umfeld aus vielen einflussreichen Kunstschulen gefördert, die Künstler in ihrer intellektuellen Entwicklung unterstützen und dabei helfen, dass sie materiell zumindest überleben.

Die Fotografie hingegen wird vor Ort noch nicht institutionell unterstützt oder international gesammelt. Die meisten lokalen kommerziellen Galerien sind bisher sehr zurückhaltend, wenn es um das Ausstellen von Fotografien geht, bedienen sie doch einen Markt, der der Einzigartigkeit eines Kunstwerks einen hohen Stellenwert einräumt. Dies führt dazu, dass die meisten Fotografen, die in Pakistan ausstellen, mit extrem niedrigen Auflagen arbeiten, sogar Auflagen von einem einzigen Exemplar sind keine Seltenheit.

Allmählich zeichnet sich jedoch eine positivere Entwicklung ab. So öffnete im November 2008 die erste Fotogalerie Pakistans ihre Pforten. Der deutlichste Hinweis auf Veränderung ist aber das wachsende fotografische Interesse auf Seiten einer neuen Künstlergeneration. Dies hat dazu geführt, dass es immer mehr Gelegenheiten gibt, Bilder von Fotografen zu zeigen und in Umlauf zu bringen, die keine Kunstschule besucht haben. Dazu gehören auch diejenigen, die in den Bereichen Fotojournalismus, Studio-, Mode- oder Dokumentarfotografie arbeiten, etwa indem sie Aktivisten und NGO-Initiativen unterstützen.

Where Three Dreams Cross (Wo drei Träume sich überschneiden) ist vielleicht die erste groß angelegte Ausstellung, in der sich die beiden Ansätze der Dokumentarfotografie und der Fotografie als künstlerisches Medium eine Plattform teilen und sich die Gelegenheit bietet, über die Entwicklung der zeitgenössischen pakistanischen Fotografie ganz unterschiedlicher Provenienz nachzudenken.

Träume und Wirklichkeiten sichtbar machen

Babba Bhuttas und Gogi Pehlwans Fotografien aus Punjab und Lahore zeigen exemplarisch das breite Spektrum des fotografischen Engagements von den 1950er Jahren bis heute. Mit Hilfe einer *ruh-khitch*-Kamera – eine Art selbstgebautes mobiles Studio, in dem Schwarz-Weiß-Aufnahmen ohne zusätzliche Dunkelkammer hergestellt werden können – dokumentieren sie das Leben auf den Straßen, indem sie die Gesichter derjenigen fotografieren, die sonst kaum wahrgenommen werden.[1] Die Bezeichnung *ruh khitch* („den Geist herausziehen" auf Punjabi) rührt daher, dass der Fotograf seine Hand in die Kamera steckt und das fertige Bild herauszieht. Die Bilder, die häufig in behelfsmäßigen Studios an Straßenecken aufgenommen wurden, strahlen eine ungeheure Stille aus. Dies ist teilweise auf die Ausrüstung zurückzuführen: Die Fotografie wird direkt auf das Fotopapier aufgenommen. Da eine Verschlussklappe fehlt, darf sich das Modell während der Belichtungszeit von bis zu vier Sekunden möglichst nicht bewegen. Dies bewirkt, dass nicht ein „eingefrorener" Moment, sondern eine Zeitspanne zur Aufnahme verdichtet wird. Man könnte sagen, die fotografische *ruh-khitch*-Technik entspricht dem magischen Realismus der Literatur – wenn das alltägliche Leben eine solch intensive Fokussierung erfordert, werden die Grenzen des Alltäglichen automatisch überschritten.[2]

Eine Untergruppe von Fotografen zeigt uns noch andere Möglichkeiten, das Alltägliche zu transzendieren. Mohammad Amins undatierte *ruh-khitch*-Fotografien von Männern, die vor gedruckten Hintergrundkulissen posieren, auf denen bekannte Schauspielerinnen des südasiatischen Kinos abgebildet sind, wecken Assoziationen zu Heldensagen. Eine ganz andere Interpretation männlicher Identität liefern die Fotografien, die Asim Hafeez 2007 in einer von Karatschis vielen *hijra* (hermaphroditischen) Gemeinden aufgenommen hat. Tapu Javeri, vor allem als Modefotograf bekannt, ist mit einer Porträtserie aus den Jahren 2006 und 2007 vertreten, die eine weitere Außenseitergruppe zeigt: Heilige Männer – *pirs* und *malangs* –, die mit einer Mischung aus Furcht und Ehrerbietung behandelt werden.

Fahim Siddiqis einfühlsame Porträts aus einer Schule für behinderte Kinder, Syed Mohammad Adils spannungsgeladenes Bild eines jungen Mannes, der mitten in einer Straßendemonstration gegen Stromausfall und Wasserknappheit über ein Feuer springt, und Ayesha Vellanis Fotos einer ländlichen Punjabi-Gemeinde von Reisbauern legen ein eindrucksvolles zeitgenössisches Zeugnis davon ab, wie Menschen am Rande der Gesellschaft die Mühen des täglichen

---

1 Malcolm Hutcheson ist ein schottischer Fotograf und Dozent für Fotografie an einer der führenden privaten Kunstschulen in Lahore. Während der vergangenen zehn Jahre hat er sich überwiegend mit der Technik und Ausrüstung des *ruh khitch* befasst und ein Fotoarchiv aufgebaut sowie ein Archiv für Kameras und Kulissen, die bei diesem Verfahren benötigt werden. Weitere Informationen über die *ruh-khitch*-Technik und das Archiv unter <http://www.malcolmhutcheson.com/traditional.html> (zuletzt 23.11.2009)

2 Ich danke Anita Dawood für diese Analogie.

Lebens bewältigen. Mohammad Arif Ali dagegen fängt mit seinem bemerkenswerten Porträt aus dem Jahr 2008 einen wunderbaren Moment ein, in dem die Beschwernisse des Alltags im Spiel vergessen werden: Ein junger Mann, dessen Wange mit Pakistans Sichel und Stern geschmückt ist, schaut gebannt einem Kricket-Match zu.

Iftikhar Dadis Fotografien der Straßen von Karatschi aus den frühen 1990er Jahren – ein Kino, eine Plakatwand mit einer Werbekampagne für Benazir Bhutto und ein Straßenmarkt – zeigen eine Farbintensität, die geradezu unwirklich erscheint. Den stärksten Farbeindruck in dieser Ausstellung hinterlässt vielleicht ein Fotodruck von Arif Mahmood: Sein jüngstes Projekt markiert eine Abkehr von seinen gewohnten Schwarz-Weiß-Fotografien der Straßen von Karatschi und der geschäftigen Menge, die sie bevölkert. Für *The Stretched Canvas* (Die ausgedehnte Leinwand, 2008) arbeitete er mit Shaukat Mahmood zusammen – die beiden sind nicht miteinander verwandt – und griff dabei die aussterbende Kunst der bemalten Fotografie wieder auf.[3] Arif stellte zwei Drucke von jeder Fotografie her und bat Shaukat, einen davon zu übermalen. Shaukat – der erfreulicherweise frei zu sein scheint von jeglichem Wunsch, die Wirklichkeit abzubilden – transportierte mit seiner farbenfrohen Palette Arifs wunderschöne Schwarz-Weiß-Bilder in ein ätherisches Farbenreich: das atmosphärische Karatschi unserer Technicolor-Träume.

Die Wende der zeitgenössischen Kunst hin zu einer „denkenden Fotografie"

Bedeutung und Einfluss von Iftikhar Dadis fotografischem Werk sind für die meisten Beobachter der aufblühenden pakistanischen Kunstszene während der letzten Jahre nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Mir erschloss sich diese Bedeutung erst durch die Recherche für ein Buchprojekt. In diesem Zusammenhang interviewte ich Künstler und fragte sie, welche Werke ihre Arbeit am stärksten beeinflusst haben. Bani Abidi, Huma Mulji und Rashid Rana bekannten alle drei, dass Dadi ihre Arbeit geprägt habe, wobei Mulji and Rana insbesondere seine *Urdu-Filmserie* aus den frühen 1990er Jahren als dasjenige Werk bezeichneten, das sie bei ihrer eigenen fotografischen Arbeit am meisten inspiriert habe.

Die *Urdu Film Series* ist eine Fotoreihe zu Filmen, die in der Sprache Urdu gedreht und auf Pakistans (damals) einzigem und staatlich kontrolliertem Fernsehsender gezeigt wurden. Das Projekt untersucht, inwieweit das Fernsehen genutzt werden kann, um Ideen bildlich darzustellen und zu verbreiten – und vor allem, um die kollektiven Vorstellungen von „Erfolg" und „urbaner Modernität" dahingehend zu formen, wie sie in Inneneinrichtung, Mode, den Protagoni-

3 Shaukat Mahmood erlag einer Krebserkrankung, kurz nachdem er dieses Projekt im März 2009 abgeschlossen hatte. *The Stretched Canvas* wurde erstmalig im Februar 2009 auf der Photospace in Karatschi gezeigt. Er war der Sohn des berühmten Studiofotografen S. Mahmood, dessen Studio gleichen Namens in der Zaibunnissa Street in Karatschi als Sehenswürdigkeit galt.

sten und ihren Posen in diesen Filmen exemplarisch zum Ausdruck kommen. Erstmals wurden die Fotos 1994 in Karachis gemeinnütziger VM Art Gallery gezeigt. Und es war wohl das erste Mal, dass Fotografien in Pakistans konservativer Kunstwelt – die eher darauf eingeschworen war, Kunst einfach mit spätmodernistischer Malerei gleichzusetzen – als „hohe Kunst" präsentiert wurden.

In ihren neuen digitalen Erscheinungsformen (2009) wirken die Arbeiten, als seien sie mehrere Schritte von der „Realität" der dargestellten Szenen weggerückt. Konkret handelt es sich um digitale Wiedergaben alter Kinofilme, die im Fernsehen gezeigt werden. Durch eine verlängerte Belichtungszeit werden die Abtastlinien des Fernsehbildschirms erfasst und ein körniger, verschwommener Effekt erzeugt, der einen Traum suggeriert oder einen Trance-ähnlichen Zustand. Dieses verzerrte Bild steht im Widerspruch zur aufpolierten Präsentation in Form von Diasec-C-Prints. Indem Iftikhar Dadi die Darstellung und damit die Rezeption der Bilder vielschichtiger macht, regt er den Betrachter dazu an, den „Wahrheitsgehalt" des Dargestellten zu hinterfragen.

David Alesworth – Künstler und Kunsterzieher – sieht in dieser Herangehensweise an die Fotografie einen Hinweis darauf, dass Dadi Roland Barthes' Herausforderung an das Medium annimmt, demzufolge Fotografie nicht dann subversiv sei, wenn sie Angst macht, abstößt oder sogar stigmatisiert, sondern wenn sie zum Nachdenken anregt.[4] Diese neue komplexe Gattung einer „thinking photography", einer reflektierten, denkenden Fotografie ist ein bestimmendes Merkmal der zeitgenössischen pakistanischen Kunst. Sie hat Maler, Bildhauer und Filmemacher dazu inspiriert, die Flexibilität und Unmittelbarkeit des fotografischen Mediums zu nutzen, um ambitionierte, vielschichtige Werke zu schaffen, die sich mit einheimischen Angelegenheiten befassen, aber in einer visuellen und damit internationalen Sprache.

Rashid Rana, ursprünglich als Maler ausgebildet, ist vielleicht der bekannteste Exponent dieser Kehrtwende in der Fotografie. Indem er den aus der visuellen Sprache der Werbung entlehnten, einfachen konzeptionellen Trick zusammengesetzter Bilder verwendet, konstruiert Rana komplexe Geschichten. In diesen erforscht er die Beziehung zwischen Hunderten (und oft sogar Tausenden) von kleinen individuellen Bildern und dem größeren Bild, zu dessen Entstehung sie beitragen. Rana hat diese Idee der „parallelen Realitäten" aufgegriffen, um ein breites Themenspektrum in vielfältigen Formaten zu erkunden. In *Twins* (Zwillinge, 2007), einer großen Fotoarbeit auf zwei Leinwänden, sind kleine Fotografien von bescheidenen Wohnhäusern in Lahore, der Heimatstadt des Künstlers (einer „horizontalen" Landschaft), zusammengesetzt zu

4 Roland Barthes, zitiert von David Alesworth in *Tampered Surface: Six Artists from Pakistan*, herausgegeben von Richard Hylton und Alnoor Mitha (Huddersfield and Oldham Art Galleries, 1995), S. 7.

einem Wolkenkratzer (einer „vertikalen" Landschaft). Das Werk verweist visuell auf die Fassade der Zwillingstürme in New York, ist aber auch ein Hinweis auf das Phänomen, dass billige Arbeitskräfte des Subkontinents dazu benutzt werden, Wolkenkratzer in den Vereinigten Arabischen Emiraten aufzubauen: Die parallelen Realitäten sind in diesem Fall die Lebenswelten der Bewohner von horizontalen beziehungsweise vertikalen Städten.

Bani Abidis Filme und Fotografien aus den vergangenen zehn Jahren zeichnen sich aus durch eine immer schärfere Analyse der eigenen und der nationalen Identität, der Geschichte, der politischen Macht sowie ihrer sozialen und institutionellen Mechanismen im südasiatischen Kontext. 2005 schuf Abidi eine Trilogie von Werken, in denen sie Muhammad Bin Qasim in den Mittelpunkt stellt; den arabischen General, der im Jahr 712 v. Chr. die Provinz Sindh im Süden Pakistans eroberte. Und sie illustriert das kulturelle Vermächtnis von General Zia-ul-Haqs plumpen Versuchen, Pakistans nationale Identität während der 1980er Jahre zu „arabisieren" oder zu „islamisieren", deren Auswirkungen bis heute unübersehbar sind.

In *The Ghost of Muhammad Bin Qasim* (Der Geist von Muhammad Bin Qasim), einer Serie aus acht Schwarz-Weiß-Fotografien, erfindet Abidi eine Person, die sich für Muhammad Bin Qasim hält. Wie Don Quichote posiert dieser Mann auf einem Pferd und mit einer Fahne in der Hand vor deutlich erkennbaren (historischen und zeitgenössischen) „muslimischen" Stätten in ganz Pakistan. Während das Schwarz-Weiß-Bild dokumentarische Echtheit suggeriert, entlarvt die offenkundige digitale Manipulation der Künstlerin – die Pferd und Reiter so präsentiert, als hingen sie in der Luft – diese Inszenierung der Geschichte als Trugbild.

Huma Muljis *Sirf Tum* (Nur du)-Serie begann mit dem Versuch, reale Liebespaare in der Öffentlichkeit aufzunehmen. Ihre Bitten um Erlaubnis, diese Paare fotografieren zu dürfen, stießen auf den verständlichen Wunsch, so fotografiert zu werden, dass ihre Gesichter nicht zu sehen sind. Unzufrieden mit den so entstandenen Bildern, beschloss Mulji, die jungen Paare, denen sie begegnet war, erneut in Szene zu setzen, indem sie nackte Barbie- und Ken-Puppen verwendete. Geschickt auf einer Parkbank, im hohen Gras oder in einer traditionellen Hängematte an einem öffentlichen Platz in Pose gesetzt, waren Muljis unglückselige Liebespaare zwar nicht zu identifizieren, aber die unsicheren Blicke der Passanten suggerieren, dass sie fehl am Platz sind.

Der Lenticulardruck *Line of Control* (Demarkationslinie, 2004) von Farida Batool aus Lahore zeigt zwei Körper – einen männlichen, einen weiblichen – die vom Rumpf bis zur Oberschenkelmitte in Seitenlage aneinandergeschmiegt sind. Der Fokus des Bildes ist die Linie, an der die Körper zusammentreffen. In welche Richtung der Betrachter sich auch bewegt, die illusorischen Körper bewegen sich mit ihm, während die Linie fast statisch bleibt. Batool benutzt so den Sexualakt als Metapher für die körperliche Intimität von Südasiens Nachbarstaaten, deren Beziehungen zerrüttet sind. Sex, mit seinen vielfältigen Assoziationen Geburt, Tod, Vereinigung, Spiel,

Unterwerfung, Dominanz und Einverständnis lenkt den emotionalen Fokus auf dieses Zusammenkommen.[5]

Ausblick

Man kann Parallelen ziehen zwischen den beiden unterschiedlichen Ansätzen, die hier besprochen wurden: Zwischen den Fotografen, die über die bildende Kunst zu diesem Medium kamen, und denjenigen, die zunächst nur dokumentarisch arbeiteten. Am Deutlichsten wird dies, wenn mithilfe der inszenierten Fotografie imaginäre Bereiche erschlossen werden: Sei es durch digitale Einfügungen à la Abidi, Performance-Elemente wie bei Mulji und Batool oder die inszenierte Pose vor Kulissen eines imaginären, von schönen Menschen aus Bollywood oder Lollywood (dem bescheideneren Äquivalent in Lahore) bewohnten Paradieses auf Mohammad Amins Fotografien. Eine zweite Gemeinsamkeit ist die Dokumentation, Analyse und fantasievolle Enthüllung der Geschichte. Beispiele dafür sind Tanveer Shahzads unheimliche Aufnahmen von häufig chaotischen Szenen, in denen Geschichte auf den Straßen geschrieben wird (wie etwa beim Protest der Anwälte 2008 oder der Besetzung der *Lal Masjid*, der Roten Moschee 2007). Oder die reichhaltige Auswahl an Archivbildern von Menschen, die Pakistan seit seiner Gründung im Jahr 1947 bis in die jüngste Vergangenheit geprägt haben. Sie liefern einen dokumentarischen Hintergrund für Bani Abidis neu imaginierte historische Nachforschungen.
Was diese Künstler antreibt, ist ihre Vorstellungskraft, das Infragestellen der „parallelen Realitäten", in denen wir leben, der Lebensformen, die wir anstreben und der „Wahrheit", an die wir glauben. Mit ihren Werken streben sie nach einer Form der Fotografie, die durch vielfältige Ausführungsformen zum Nachdenken anregt.

---

5 Diese Beschreibung von Farida Batools *Line of Control* ist zitiert aus meinen kuratorischen Hinweisen für die Ausstellung *Lines of Control*, veröffentlicht durch Green Cardamom (London, 2008). Verfügbar unter <http://www.greencardamom.net/projects/projects_page.php?id=3> (zuletzt 23.11.2009)

Das Ende des Schattendaseins

Shahidul Alam

Am ersten Freitag eines jeden Monats pflegten die Mitglieder der Bangladesh Photographic Society (BPS) Bijon Das *Boithok Khana* (Salon) auszuräumen, ein paar Stühle auf die Veranda zu stellen und den Tisch für die Redner zu richten. Bijon Sarker war das erste Gründungsmitglied des BPS und einer unserer frühen Vertreter der experimentellen Fotografie. Meistens trudelten die Zuhörer in kleinen Gruppen ein, doch die wackligen Stühle waren immer sehr schnell besetzt, und die Leute standen sogar bis auf die Straße hinaus. Hier pflegte auch Manzoor Alam Beg, ein begnadeter Lehrer und der eigentliche Kopf der Fotografengemeinde, Hof zu halten. Junge Fotografen kamen mit ihren ersten Schwarz-Weiß-Bildern und begegneten wichtigen Persönlichkeiten wie Rashid Talukder und Anwar Hossain, und der ewig junge Dr. Ansaruddin Ahmed verteilte seine makellosen Abzüge. Gewöhnlich warteten die Leute in gespannter Stille auf die Ergebnisse des monatlichen Fotowettbewerbs, auch der monatliche Fotografie-Newsletter – damals noch ohne Bilder – wurde verteilt, und immer traten ein oder zwei Redner auf. Der Anlass war Kamera-Club, Gewerkschaft und Stammtisch in einem. Trotz dieser bunten Mischung blieb der Einfluss des Salons erhalten, und die Anerkennung, die Einzelnen hier gezollt wurde, spielte eine große Rolle; eine Goldmedaille, eine Bronzemedaille oder auch nur eine lobende Erwähnung wurden stets gefeiert und mit Beifall bedacht. Wir hatten wenig Ahnung von dem, was sich außerhalb des Salons abspielte, doch auch wenn wir in einem Brunnenschacht saßen, so war es zumindest ein Brunnen, der etwas zu bieten hatte.

Von der alten Schule waren nur noch Wenige übrig geblieben. Die Abspaltung von Pakistan hatte das Verschwinden zahlreicher bekannter Studios wie Zaidi's nach sich gezogen. Doch der Freiheitskrieg von 1971 veränderte die Menschen von Bangladesch. 1947 war zwar für ganz Südasien ein wichtiges Datum, nicht aber für Bangladesch. In den Geschichtsbüchern wurde es kaum erwähnt, und auch für die Literatur war es kein Thema. 1971 hingegen war eine gelebte Erfahrung, und es überrascht deshalb nicht, dass es, abgesehen von Golam Kasem Daddys frühen Fotografien aus dem Jahr 1918, nur wenig alte Fotografien in Bangladesch gibt. Es folgte eine romantische Periode, in der sich Fotografen wie Amanul Huq und Naibuddin Ahmed auf stilisierte Landschaftsbilder und sorgfältig arrangierte Darstellungen von Menschen spezialisierten. Nawazesh Ahmed und später Anwar Hossain haben ihre Bilder etwas zeitgemäßer gestaltet. Bijon Sarker und Manzoor Alam Beg kombinierten die Elemente eines klassischen Piktorialismus mit der Lust am Experimentieren. Sayeeda Khanom, die unbeirrbar ihre Karriere in einer beinahe ausschließlich von Männern beherrschten Domäne verfolgte, war eine absolute Ausnahme in dieser Zeit.

Mit dem Jahr 1971 änderte sich alles. Rashid Talukders Instinkt für Bilder und sein journalistisches Gespür ließen ihn während der turbulenten Geschichte Bangladeschs immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein. Talukder, ein Autodidakt, konnte sich leichter über die kompositorischen Regeln hinwegsetzen, von denen sich viele seiner Zeitgenossen einschränken ließen. Das quadratische Format besaß eine eigene Ästhetik, aber Talukder und andere Fotojournalisten benutzten das klassische Seitenverhältnis des goldenen Schnitts für Aufnahmen, die zu den eindringlichsten Bildern des 20. Jahrhunderts gehören. Am Verstörendsten ist jedoch die epochale Aufnahme Talukders, die den von Backsteinen und harten Schatten umgebenen abgetrennten Kopf eines ermordeten Intellektuellen zeigt. Talukder, Mohammad Shafi, Jalaluddin Haider, Aftab Ahmed gehörten zu den Pressefotografen, die die alltäglichen Vorfälle von 1971 dokumentierten. Aber Talukders Bild von bajonettierten Biharis wurde der Öffentlichkeit erst 1993 zugänglich gemacht, als die Agentur Drik es veröffentlichte. Der für die Morde verantwortliche Kader Sidediqui war sehr einflussreich, und bis dahin hatte keine Publikation es gewagt, seinen Unmut auf sich zu ziehen.

Damals begannen die Fotografen auch, sich zu spezialisieren. S.S. Barua, Nawab und etwas später Enamul Huque und Shehab Uddin entwickelten sich beispielsweise zu Vogelexperten. Das Zeitalter des Konsums war angebrochen, und die Fotografen der neuen Nation wandten sich der Mode zu. Shamsul Islam Al Maji verlieh dem Glamour eine moderne Note. Amanul Huq hingegen fotografierte in seinem klassischen durchkomponierten Stil das ländliche Bangladesch – mit allem Drum und Dran inklusive der schönen Bauersfrau, deren roter Sari vom Fotografen zur Verfügung gestellt worden war, sowie der Flaschenkürbispflanze, die Huq selbst bereits im Jahr zuvor gepflanzt hatte, damit sie zum richtigen Zeitpunkt die richtige Größe hatte.

Danach kam die Salon-Ära. Mohammad Ali Salim, Kazi Mizanur Rahman, Kashi Nath Nandy, Abdul Malek Babul, Debabrata Chowdhury waren alle sehr talentierte Fotografen, aber ihre Arena waren die Kameraclub-Wettbewerbe mit ihren Preisen, Medaillen und Zertifikaten. Die Herrschaft der Drittel-Regel, die gut platzierte Diagonale, das ausgewogene Bild wurden von ihnen peinlich genau respektiert, und häufig waren die Aufkleber mit den Wettbewerbspreisen auf der Rückseite der Bilder wichtiger als die Bilder selbst. Die Bangladesh Photographic Society wurde zum Sprungbrett für Wettbewerbssieger. Ihr Newsletter berichtete stolz über Zulassungen zum Salon und die Strategien, um beim Wettbewerb zu gewinnen, waren das Hauptthema bei den monatlichen Treffen. Erfolg maß sich vor allem in der Anzahl errungener Medaillen und sagte wenig über Qualität und Inhalt der Fotografien aus. Diese Bilder waren vor allem gefällig.

Die Fotojournalisten hatten zwar das Leben auf der Straße und politische Auseinandersetzungen dokumentiert, und ein paar hatten sich auch mit der Armut auseinandergesetzt, eine dokumentarische Tradition im eigentlichen Sinn gab es aber nicht. Ein Foto wurde immer noch

als Illustration betrachtet, die mit der entsprechenden Bildlegende versehen, ihren festen Platz hatte. Mit der Widerstandsbewegung gegen General Ershad änderte sich all das. Der Widerstand hatte sich in der Bevölkerung formiert, und das legendäre Bild von Noor Hossain, auf dessen Rücken „Let Democracy Be Freed" gemalt worden war, bedeutete einen Wendepunkt. 1971 wurde noch heimlich fotografiert, und Fotografen der politischen Opposition mussten um ihr Leben fürchten. Mit der neuen Bewegung fanden sie jedoch ihren Platz an vorderster Front. Sie dokumentierten die Bewegung und wurden vom Volk zu Zeugen auserkoren. Ershad nahm daraufhin die Medien in seinen Würgegriff und verschärfte die Zensur. Die Medien reagierten geschlossen mit Streik und stellten ihr Erscheinen ein – doch die Fotografen arbeiteten weiter. Als nach dem Sturz des Generals spontan eine Ausstellung mit Bildern der Bewegung organisiert wurde, bildete sich vor der Zainul Gallery eine zwei Kilometer lange Schlange. Die Leute prügelten sich beinahe, um in die Galerie zu kommen und einen kurzen Blick auf die Bilder ihres hart verdienten Siegs zu werfen.

Der Kampf um die Demokratie hatte somit einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Fotografie in Bangladesch. 1989 war ein bedeutendes Jahr: 150 Jahre nach der Geburt der Fotografie wurde mit Drik endlich die erste Fotoagentur der Region eröffnet und das Bangladesh Photographic Institute eingerichtet. Nach hartnäckiger Lobbyarbeit kam es endlich zu einem Gesetzesvorschlag an das Parlament, in der Kunsthochschule Shikpakala Academy einen Studiengang Fotografie einzurichten. Doch dieser Vorstoß wurde nie in die Tat umgesetzt.

Die Workshops am Bangladesh Photographic Institute und in der Agentur Drik zeigten aber durchaus auch andere Wege der fotografischen Arbeit auf als das bloße Erzeugen gefälliger Bilder mit guten Gewinnchancen bei Fotowettbewerben. Auch versuchte diese neue Fotografie, aus dem Schatten der übermächtigen Malerei zu treten. Bislang war eine Fotografie umso erfolgreicher gewesen, je mehr sie der Malerei ähnelte. Nun entdeckte das Medium seine eigene Identität, und auch wenn sich die Fotografie als Kunst noch nicht durchgesetzt hatte, kümmerten sich die Fotografen vorläufig wenig um Etikettierungen. Sie suchten nach eigenen Lösungen und taten, was andere Künstler und Medienexperten versäumt hatten: Sie schlossen sich zusammen und ersetzten die fehlende Hilfe von außen durch gegenseitige Unterstützung. Eine Revolution bahnte sich an.

Aber es galt noch andere Hindernisse zu überwinden. Die meisten Fotografen verdienten sich nur mit Mühe ihren Lebensunterhalt und konnten deshalb häufig nicht den Verlockungen der *bidesh* (des Auslands) widerstehen. Mehrere junge Fotografen, die sich von der Salonfotografie ablösten, versuchten ihr Glück in Übersee, aber den meisten war kein Erfolg beschieden. Nasir Ali Mamun war die einzige Ausnahme. Seine Stärke war schon immer das Porträt gewesen, und während andere sich als Taxifahrer durchschlugen, an Tankstellen arbeiteten und ähnlich unterbezahlten Tätigkeiten nachgingen, nutzte Nasir die Gelegenheit und porträtierte Leute, die er

bewunderte. Allen Ginsberg, Günter Grass und viele andere füllten sein Album. Er konnte sein fotografisches Repertoire beträchtlich erweitern, und als er schließlich wieder in seine Heimat zurückkehrte, galt er als *der* Porträtfotograf seiner Zeit. Seine großartigen Porträts erschienen in der Zeitung, für die er arbeitete, und wenn der Posten auch nur dem Prestige diente, so war er doch der erste Bildredakteur in Bangladesch.

Als wieder demokratische Verhältnisse im Land herrschten, erschien eine ganze Reihe neuer Printmedien auf dem Markt. Der Hunger nach Bildern war groß, und die Medienlandschaft entwickelte sich entsprechend schnell. Gleichzeitig wurde das erste Fotoarchiv des Landes gegründet. Während die internationalen Medien dem Kampf um die Demokratie in Bangladesch kaum Beachtung geschenkt hatten, war ihr Interesse am tropischen Wirbelsturm von 1991 umso größer, und ihr Appetit auf Bilder kaum zu befriedigen. Die Einrichtung des Archivs bedeutete, dass nun auch Arbeiten von einheimischen Fotografen die Seiten der internationalen Medien füllten. Sie stammten aber nicht einfach von einheimischen Fotografen, sondern sie unterschieden sich auch in Bezug auf Inhalt und Fokus deutlich von den Bildern ihrer europäischen oder amerikanischen Kollegen. Die *New York Times* hatte in ihrem Magazin *Sunday Week in Review* eine ganze Seite mit Aufnahmen von dem tödlichen Wirbelsturm von 1991 veröffentlicht, und auf keiner war auch nur eine einzige Leiche zu sehen. Stattdessen wurden Fischer gezeigt, die ihre Boote reparierten, Bauern, die Setzlinge pflanzten, Dorfbewohner, die ihre Häuser wieder aufbauten. Die Welt hatte einen neuen Geschichtenerzähler gefunden, einen mit regionalen Wurzeln.

Die neugegründete Agentur Drik lud Fotografen aus der ganzen Welt ein, damit sie in Dhaka ihre Workshops abhielten. Die Agentur sorgte dafür, dass Bilder unter Nennung des Künstlernamens in breiteren Umlauf kamen, und die Fotografen lernten, ihr Bildeigentum zu vertreten und es zu schützen. Diese Entwicklung führte zur Gründung des South Asian Institute of Photography, Pathshala, das sich deutlich von der früheren Salonfotografie abgrenzte. Dokumentarfotografie wurde zum Trend, und bald konnten sich auch einige Frauen als Fotografinnen durchsetzen. Die Reportagen behandelten die üblichen „Sujets", für die sich auch internationale Fotografen in Bangladesch interessiert hatten, wie Prostitution und Überschwemmungen, aber auch persönlichere Darstellungen des Familienlebens und der Identitätssuche. Die Studenten waren lernbegierig, und die explosive Mischung von inspirierenden Lehrern und begeisterungsfähigen Studenten zeitigte erstaunliche Resultate. Mitten in dieser Aufbruchsstimmung gewann 1998 Shafiqul Alam Kirons mit seinen Fotos von weiblichen Säureopfern als erster Fotograf aus Bangladesch den World Press Photo Award, und schon kurze Zeit darauf wurde mit Chobi Mela das erste Foto-Festival der Region ins Leben gerufen. In den Straßen von Dhaka weltberühmte Fotografen zu sehen und die Gelegenheit zu haben, neben dieser Elite auszustellen, war unglaublich inspirierend für die Studenten. Die Schule förderte indessen weiterhin ihre Talente und verlangte ihren Zöglingen alles ab. Nicht ohne Folgen: *Time Magazine, Newsweek, The Guardian,*

Le Monde und andere internationale Zeitungen entdeckten plötzlich die reiche Bilderwelt der Fotografen von Bangladesch.

Aber Erfolg zeitigt nicht immer nur positive Folgen, und der plötzliche Ruhm der Starfotografen produzierte ein Heer von Nachahmern. Doch auch in dieser kritischen Situation war das Chobi Mela-Festival von entscheidender Bedeutung. Die Identität des Festivals veränderte sich, der Erfolg von Drik hatte ihm zwar den Stempel der Dokumentarfotografie aufgedrückt, aber allmählich öffnete es sich auch für andere Genres. Kunst, konzeptuelle Arbeiten, Installationen eroberten die Galerien. Das hohe intellektuelle Niveau zog neben Fotografen auch andere internationale Künstler an. Dies war der dringend benötigte Impuls, das South-Asian Institute of Photography Pathshala lebte wieder auf, förderte kontroversere Arbeiten und eröffnete sich neue Bereiche. Es war der Aufbruch einer Bewegung, und die Regeln ergaben sich in diesem Prozess von selbst.

Die für diese Ausstellung getroffene Auswahl von Fotografien aus Bangladesch versucht mit Hilfe von wegweisenden Bildern diesen Aufbruch nachzuzeichnen. Es gibt größere Abweichungen vom Plan, den wir uns vorgenommen hatten, z.B. fehlen überraschenderweise konkrete Darstellungen des Lebensraums, der Artefakte und Andenken, die häufig Teil der traditionellen lokalen Fotografie sind. Bis vor kurzem wurden weder Familienfotos, Hochzeitsbilder noch andere Alltags-Fotografien, die seit jeher die visuelle Basis für das Verständnis einer Kultur sind, archiviert. Waqar Khan hat einen wertvollen Beitrag geleistet, indem er alte Fotografien von meist aristokratischen Familien sammelte, die bestimmte Aspekte dieser Geschichte dokumentierten, doch das feuchtwarme Klima des Deltas hat viel von diesem Erbe zerstört. Aufgrund veränderter Flussläufe mussten viele Menschen ihre Heimat verlassen und wurden so von ihren Wurzeln abgeschnitten. Ihr behelfsmäßiges, nomadisches Dasein hat vielleicht dazu geführt, dass sie nicht mehr das Bedürfnis verspürten, Dinge aufzubewahren. Es gibt kaum Archive, denn es wurden nicht nur keine Bilder aufbewahrt, sondern auch keine Musik, Filme oder andere Kunstformen. Dieses Fehlen dokumentiert jedoch eine bestimmte Art zu denken und zu leben, die vielleicht mehr über Bangladesch aussagt, als es den Fotografien selbst möglich gewesen wäre.

Nicht jeder Künstler ist vertreten, aber direkt oder indirekt ist jeder Einfluss vorhanden. Großen Einfluss hatten Golam Kasems frühe Arbeiten und der neu gegründete Camera Recreation Club. Manzoor Alam Begs unermüdliche Arbeit als Mentor und Organisator hielt die Gemeinschaft für viele Jahre zusammen. Die Brüder Ahmed brachten den ersten Fotoband auf den Markt, und Nawazesh Ahmed, ein Agronom mit einem Doktortitel, verhalf dem Medium innerhalb des akademischen Bereichs zu größerem Ansehen, zumindest in Bezug auf seine eigene Person. Dagegen ist Anwar Hossain das *enfant terrible,* hatte er doch mit seinen verblüffenden

Bildern, umstrittenen Äußerungen und seinem unkonventionellen Lebensstil die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Heute ist Hossain mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Auch Hasan Saifuddin Chandan und eine Reihe von talentierten Fotografen, die Anfang der 1990er Jahre ihre aufrüttelnden Bilder machten, haben an Einfluss verloren, obwohl die von Chandan mitbegründete Map Agency sich behaupten konnte und weiterhin wertvolle Beiträge geleistet hat. Sayeda Farhana, Sanjida Shaheed und ein paar andere, meist weibliche Fotografinnen haben mit ihren soziologischen, künstlerischen und anderen Fachkenntnissen die Randzonen der zeitgenössischen Fotografie erforscht und dabei viele Aspekte mit eingebracht, die die einseitig auf ihr Metier fixierten professionellen Fotografen bislang vernachlässigt hatten. Im Augenblick dominiert immer noch eine Generation von jungen, aus Pathshala hervorgegangenen Fotografen. Abir Abdullah, GMB Akash, Saiful Huq Omi, Munem Wasif, Khaled Hasan und andere junge Talente, die als Fotojournalisten arbeiten, haben international Aufsehen erregt. Der Reichtum an fotografischen Bildern, den wir diesem kleinen Land verdanken, hat den Fotojournalismus entscheidend beeinflusst. Viele der früheren Studenten sind inzwischen selbst Mentoren. Auch wenn traditionelle Ausbildungsformen im Lauf der Jahre verloren gingen, so hat doch eine etwas klassischere Form der Pädagogik ein Lernumfeld geschaffen, das die Welt sicher im Sturm erobern wird.

Sich von seiner besten Seite zeigen

Christopher Pinney

... In der Fotografie lässt sich nicht leugnen, dass *die Sache dagewesen ist.*

Roland Barthes[1]

Wie überall auf der Welt wird auch in Indien die Macht der Kamera nicht darin gesehen, etwas so Abstruses wie die Realität abzubilden, sondern darin, ein Ereignis einzufangen. Dieses Ereignis setzt sich aus der Gesamtheit aller Gesten und Accessoires zusammen, die sich der Kamera im Augenblick der Aufnahme darbieten. Es zeichnete sich durch die Einzigartigkeit und Besonderheit dessen aus, was Roland Barthes den Körper *(corps)* nennt, dessen Singularität er dem allgemeinen Charakter des Korpus' entgegenstellt.[2]

Korpus kann hier stellvertretend für Wirklichkeit stehen. Er bezeichnet all jene abstrakten und genormten Begriffe, die regelmäßig in Diskussionen über Fotografie aufkommen (Ist das Bild „wahr?" Oder umgekehrt, „lügt" die Kamera?). Die Erkenntnis, dass eine Fotografie immer nur einen bestimmten Körper wiedergibt – oder wie Barthes es ausdrückt, dass „das Ereignis niemals über sich selbst hinausgeht"[3] und dass es immer mit dem spezifischen Moment der Aufnahme verbunden ist –, ist besonders wichtig bei einer historischen Betrachtung fotografischer Praxis in Indien. Das Ereignis einer jeden Fotografie konstituiert eine Welt für sich, in der nur zählt, dass in ihr alles stimmig ist.[4] Die zweite Frage, ob sich diese Welt in eine größere Welt (den Korpus) einfügt, ist *keine* fotografische Frage im eigentlichen Sinne – und zahllose indische Fotografen scheinen dies auch verinnerlicht zu haben. Es ergibt sich vielmehr aus der Technik der Fotografie und ihrer zeitlichen und örtlichen Verstrickung, dass sie nie über den Körper hinausgehen und in den Korpus münden kann.

Die Kamera hält fest, was sich vor ihr befindet. Sie selbst kann nicht unterscheiden, welche Verbindung zwischen der visuellen Spur und der psychischen, sozialen oder historischen Normativität besteht. Sie weiß nicht und kann auch nicht beurteilten, ob das von ihr abgebildete typisch, normal oder wahr ist. Man denke nur an die berühmte Aufnahme, die der Fotograf Felice Beato (1834–1907) im März 1858 in Lucknow, vier oder auch fünf Monate nach der Wiedereinnahme des

---

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie,* übersetzt von Dietrich Leube, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 86.

2 Ebd., S. 12.

3 Ebd., S. 12.

4 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking,* Hackett, Indianapolis, Ind., 1978.

Sikandarbagh Palastes gemacht hat. Man sieht den Innenhof des Palastes mit auf dem Boden verstreuten Knochen. Es darf als historisch belegt gelten, dass Beato, der erst Monate nach den kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Schauplatz eintraf, die bereits beerdigten menschlichen Überreste wieder ausgraben ließ und arrangierte, um so das Ereignis seiner Aufnahme mimetisch näher an das Ereignis des Kampfes anzubinden.[5]

Felice Beato
Das Innere des Sikandarbagh Palasts, wo 2'000 Menschen getötet wurden. Lucknow, 1858.
© British Library Board, Photo 27/(2)

Beatos Bild provoziert einige Gedanken und Kritikpunkte, und ich möchte kurz auf sie eingehen. Ihm wird häufig vorgeworfen, dass er die geschichtlichen Tatsachen verfälscht habe, oder auch, dass seine Kamera gelogen habe. Wir stehen vor dem Problem, „dass die Dinge eigentlich nicht so waren". Beato hat etwas für die Kamera inszeniert, sich etwas nicht Existentes für sein Foto zusammengebastelt. Und deshalb ist die Aufnahme in gewisser Hinsicht falsch.

Aber in welcher Hinsicht ist sie falsch? Hat die Kamera gelogen, oder hat sie ein Ereignis (einen Körper) dokumentiert mit einer bestimmten unvermeidlichen optischen Genauigkeit (wir könnten zum Beispiel mit einem Lineal und einem trigonometrischen Handbuch den Abstand zwischen den frisch ausgegrabenen und von Beato sorgfältig arrangierten Skeletten abmessen)? Wenn wir davon ausgehen, dass die Kamera nicht gelogen hat, woran können wir dann unseren Zweifel an der Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Aufnahme festmachen? Ist er in dem Spalt zwischen dem tatsächlich dokumentierten, inszenierten Ereignis und dem historischen Ereignis, auf das die Fotografie verweist, zu verorten? Das erscheint logisch, denn unsere Skepsis erklärt sich zum Teil durch die Bedeutung, die wir vom Bild erwarten. Da Beatos Fotografien (die der Londoner Unternehmer H. Hering zusammen mit den Porträtfotografien bekannter, in den Aufstand in Indien verwickelter Persönlichkeiten vermarktete) als bemerkenswerte Szenen historischer Ereignisse präsentiert wurden, erwartet man, dass die Fotografie auch tatsächlich ein historisches Ereignis zum Thema hat und nicht das Mikro-Ereignis der Aufnahme selbst. Konzentriert man sich auf das Mikro-Ereignis der Aufnahme, leuchtet sofort ein, dass die Kamera nicht gelogen hat (wozu sie grundsätzlich auch gar nicht in der Lage ist). Unser Unbehagen entzündet sich also eher an der Beziehung zwischen diesem Mikro-Ereignis und dem historischen Ereignis, zwischen Körper und Korpus. Beatos Kamera hat das vor ihrer Linse liegende Ereignis ziemlich getreu wiedergegeben. Unsere Verunsicherung ist also eine Konsequenz daraus, dass sich das Bild als ein völlig anderes Ereignis ausgeben soll.

5 Christopher Pinney, *The Coming of Photography in India*, London, British Library, 2008, S. 127-9.

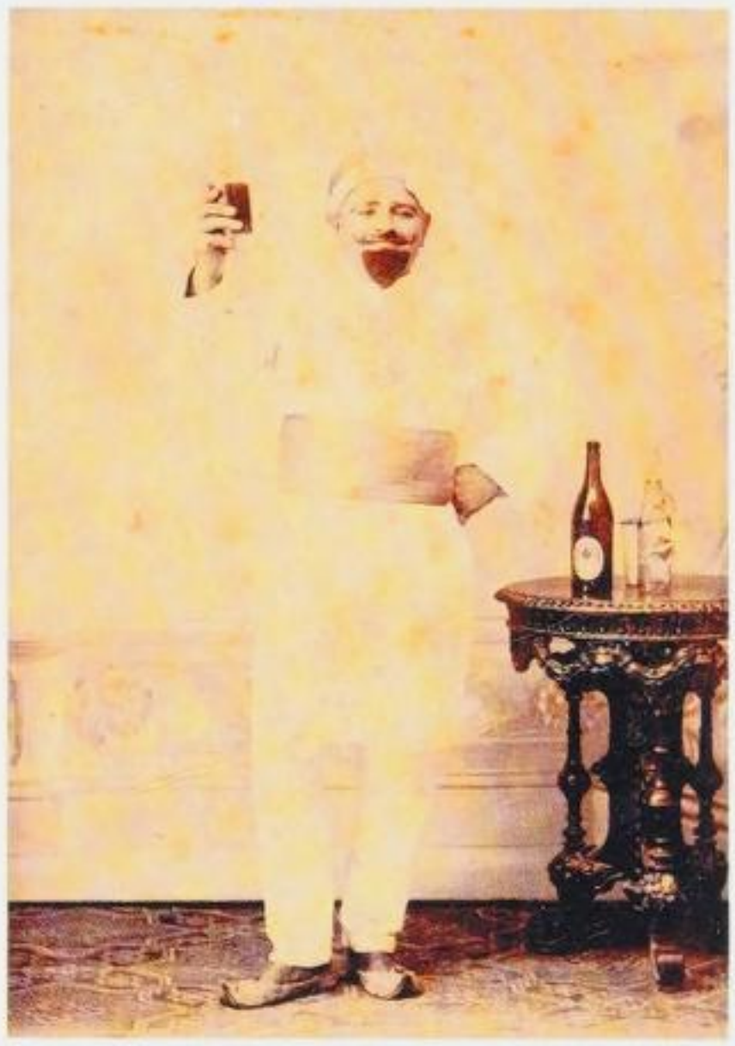
Parsischer Theaterschauspieler, Kabinettkarte aus den 1880er Jahren oder später. Collection Christopher Pinney

Indische Fotografen und Kommentatoren scheinen den Unterschied klar erkannt zu haben zwischen dem Mikro-Ereignis der Fotografie – was Barthes als die „unbeschränkte Kontingenz" bezeichnet, als das Bestimmte, das absolut Besondere, das nur einmal stattfinden kann – und diesem Anderen (dem Korpus oder dem Wirklichen), zu dem es nie werden kann, außer durch einen Kategorienfehler oder einen ähnlichen Irrtum. Auf diesen Unterschied hat schon T. Rangachari, 1927/28 Vorsitzender des indischen kinematografischen Komitees, aufmerksam gemacht. In seiner Rede über die möglichen Auswirkungen, die der Anblick nackter Schauspielerinnen auf ein indisches Kinopublikum haben könnte, meinte er, dass „die Frage der Darstellung oder vielmehr der verzerrten Darstellung des westlichen Lebensstils auf der Leinwand" in diesem Zusammenhang unerheblich sei. Seiner Meinung nach war nur das relevant, was er als die Tatsache beschreibt – im Abschlussbericht des Komitees ist dieser Satz unterstrichen – dass nämlich westliche Schauspielerinnen bereit waren, in einer Weise vor der Kamera zu agieren, die „im Land zurecht einen schlechten Eindruck von der westlichen Moral hinterlassen musste". Rangacharis „Tatsache" wurde von Barthes das „absolute Besondere" genannt, *dieses Eine* (diese bestimmte Fotografie, nicht *die* Fotografie). Ich habe dasselbe bereits als Mikro-Ereignis bezeichnet, während Filmtheoretiker auch vom Profilmischen sprechen.

Die Freiheit des Profilmischen – das nicht mehr auf das Andere der Wirklichkeit und Wahrheit verweisen muss – wurde von indischen Fotografen sehr geschätzt. Wir verstehen ihren Reiz etwa beim Betrachten einer Serie von Schauspielerporträts einer parsischen Theatergruppe, entstanden Ende des 19. Jahrhunderts, die eine Kontinuität zwischen dem Spiel auf der Bühne und dem Spiel vor der Kamera erkennbar machen. Ein Schauspieler erscheint in drei verschiedenen Kostümierungen: Einmal trägt er einen Fez und eine reich bestickte Weste und nimmt die entspannte Pose eines drolligen, theatralischen Sultans ein; dann erscheint er als devoter Shaivite, der eine Mala aus Rudraksha Perlen in der Hand hält; und schließlich taucht er als Diener mit einem Kummerbund auf, der alle Regeln missachtet und dem Zuschauer mit einem Glas Bier zuprostet. Die Flasche, aus der er sich eingeschenkt hat, steht auf einem verzierten, dreibeinigen Tischchen zu seiner Linken.

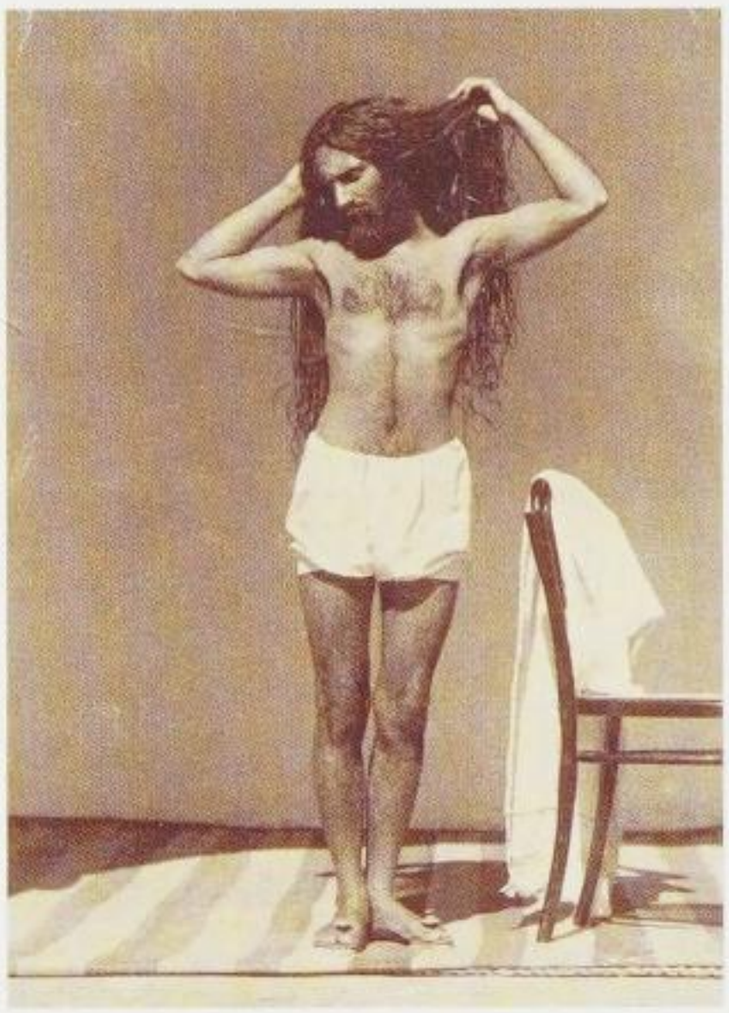
In diese Kategorie bewusst humoristischer Bilder fällt auch Narayan Vinayak Virkars (1890–1968) ausführliche Dokumentation von nationalistischen Führern aus den 1920er und 1930er

Jahren. Der in Ratnagiri geborene Virkar studierte Fotografie in Lahore und ging anschließend nach Bombay, wo er um 1916 in der Girgaum-Straße ein Studio eröffnete. Dort lichtete er dann ausgiebig und in majestätischer Pose die Volkshelden seiner Zeit ab, unter anderem auch B.G. Tilak, Chittaranjan Das, M.K. Gandhi und Subhash Chandra Bose. Neben der schieren technischen Brillanz gehört zu den augenfälligsten Aspekten seines Werkes die strikte Trennung zwischen seinen Porträts und der turbulenten Welt der Politik und der laufenden Geschäfte seiner Protagonisten. Virkars Studio wird zu einer Welt für sich, in der seine Sujets ihre Rollen als politische Führer, Herausgeber von Zeitungen und Aktivisten spielen. Viele seiner Porträts weisen eine beinahe unheimliche Ähnlichkeit mit dem Werk des Malers Pompeo Batoni aus dem 18. Jahrhundert auf, der in Rom dem Ego britischer Touristen auf der „Grand Tour" schmeichelte. Das ist in vielerlei Hinsicht überraschend, da Virkar mit seinen Bildern offensichtlich einen Beitrag zum nationalen Befreiungskampf leisten wollte. Aber der Raum des Studios, das Kraftfeld des Profilmischen, scheinen diesem Unterfangen ihre eigene Logik übergestülpt zu haben. Wie Batoni will auch Virkar keine subjektiven Aspekte zeigen. Beide bedienen sich vielmehr äußerlicher und formelhafter Zeichen, die Entschlossenheit, aktive Teilnahme und öffentliches Engagement signalisieren sollen. Ein Bild, auf dem möglicherweise der Journalist N.C. Kelkar abgelichtet ist, zeigt diesen an einem Tisch sitzend, umgeben von Zeitungen (*Kesari* allem Anschein nach, für die auch Virkars Lieblingssujet B.G. Tilak arbeitete), sowie den Utensilien eines vielbeschäftigten Journalisten, doch die ganze Inszenierung steht für den profilmischen Raum von Virkars Fotostudio, einen Raum, in dem Kelkar offensichtlich nicht mit Schreiben beschäftigt ist, sondern sich bei dem Prozess, während des Schreibens fotografiert zu werden, selbst zuschaut.



Parsischer Theaterschauspieler,
Kabinettkarte aus den 1880er Jahren oder später. Collection Christopher Pinney

Parsischer Theaterschauspieler,
Kabinettkarte aus den 1880er Jahren oder später. Collection Christopher Pinney



N.V. Virkar
Studioporträt, wahrscheinlich
von dem Journalisten und Schriftsteller
N.C. Kelkar; Bombay, ca. 1916.
Collection Christopher Pinney

Umrao Singh Sher-Gil
Nach einem Bad, Selbstporträt, 1904.
Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

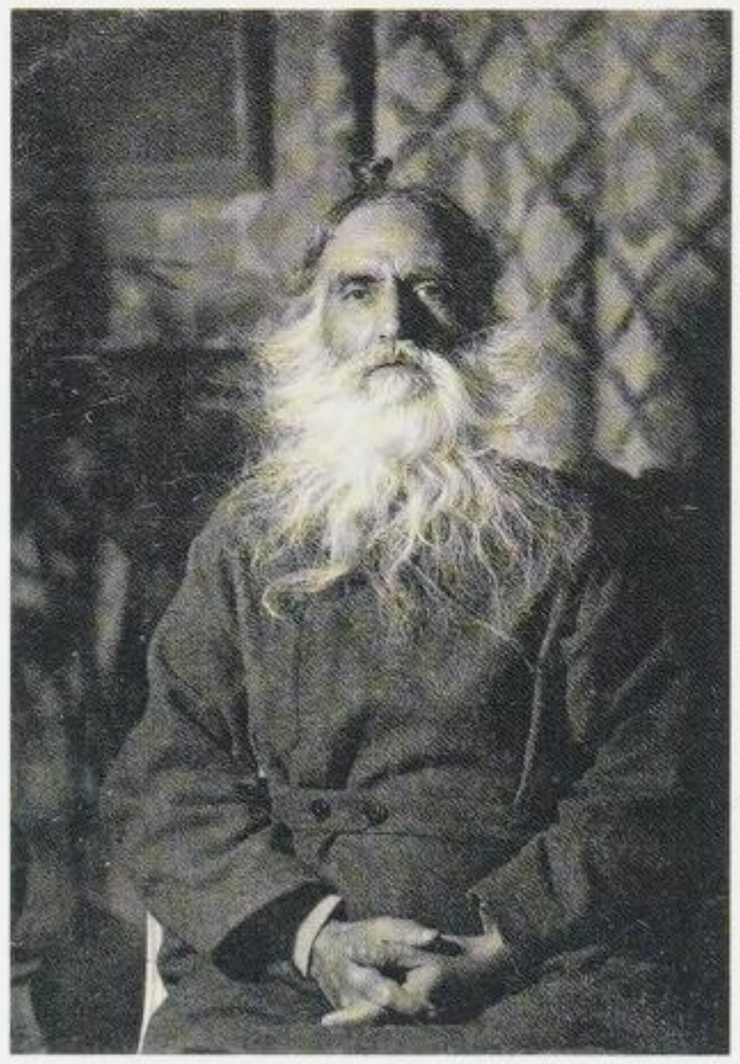
Dieses Zelebrieren des Profilmischen als Raum „unbeschränkter Kontingenz", bei dem es nur darauf ankommt, dass innerhalb des Bilds alles zusammenpasst (und nicht mit einem bereits Vorhandenen übereinstimmt) zeichnet auch das Werk Umrao Singh Sher-Gils (1870–1954) aus, Philosoph, Sanskrit-Gelehrter, Persologe, Foto-Fan und Vater der großen modernistischen Malerin Indiens, Amrita Sher-Gil. Sher-Gil entstammte dem Landadel des Punjab, doch seine Verbindungen zu der revolutionären Gaddar-Partei hatte zur Folge, dass ein Großteil seiner Güter von den Engländern konfisziert wurde und er sich aus dem öffentlichen Leben zurückziehen musste. Vivian Sundaram argumentiert überzeugend, dass Sher-Gil zu den unsichtbaren Pionieren der modernen indischen Fotografie gehörte. Er experimentierte mit Autochromplatten und machte Stereofotografien, doch sein überzeugendstes Erbe ist seine differenzierte Selbstdarstellung mit der Kamera. Wie Sundaram bemerkt, „erforschen diese Selbstporträts eine ganze Skala von Wesensmerkmalen: Sie zeigen seine [Sher-Gils] physische Erscheinung, seinen Geist, seine melancholischen Stimmungen, sein metaphysisches Wesen".[6] Seine physische Erscheinung wird in einer ganzen Reihe von Bildern dargestellt, die ihn im Dhoti oder in kurzen Hosen zeigen, mit ausgestreckten Armen und nacktem Oberkörper. Auf diesen Bildern gibt er sich als scheuer Yogi, selbstreflexiv und gleichzeitig unsicher. Die anderen Selbstporträts sind von Melancholie überschattet (er war ein glühender Anhänger Tolstois und ließ sich die Tunika nachschneidern, in der Tolstoi gewöhnlich abgelichtet wurde)[7] – wir sehen ihn als einen gespaltenen Russen, halb Intellektueller, halb Bauer, dessen Gesicht aus der zerzausten weißen Masse des Barts auftaucht,

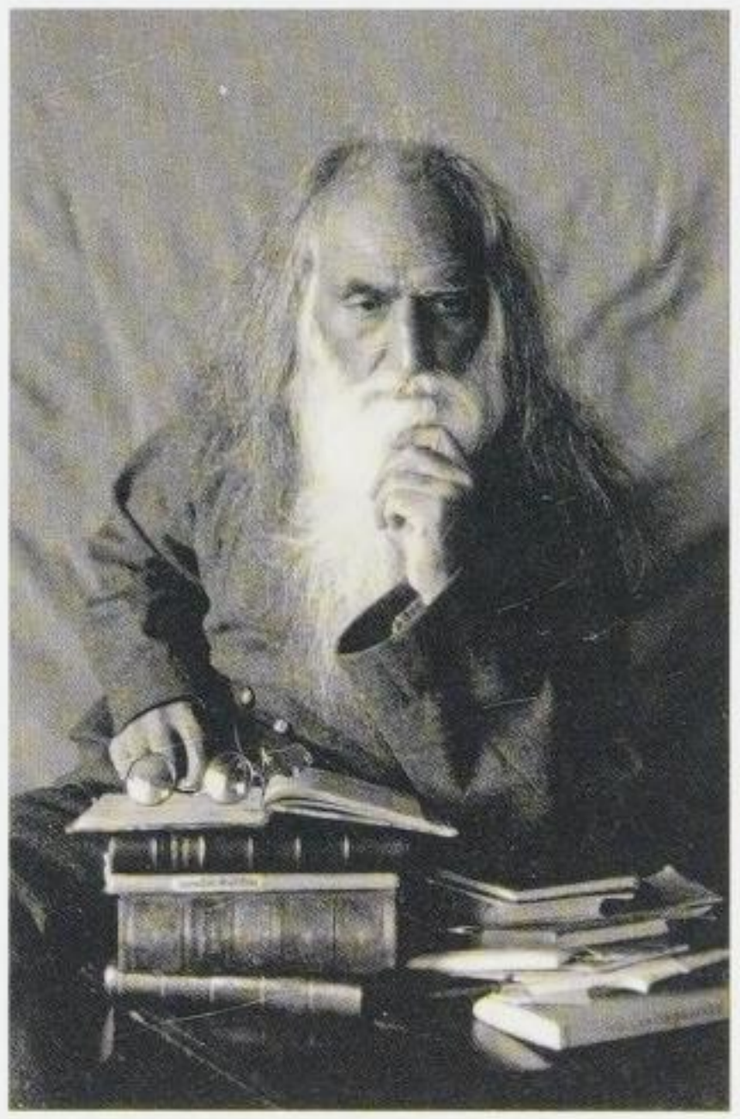
6 Vivan Sundaram, *Re-Take of Amrita,* Tulika, Delhi, 2001, S. 5.

7 Deepak Ananth, "The Gaze of the Amateur", in *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript,* Photoink, Delhi, 2008, S. 180.

abwechselnd entschlossen, stoisch und offensichtlich bedrückt durch den Kampf seines Volkes gegen Feudalismus und Tyrannei. Auf anderen Selbstporträts wird die Bedeutung vom Gesicht weg auf andere Zeichen verlagert. Auf den Bildern, die ihn vor seinem Bücherregal zeigen oder an einem Schreibtisch, auf dem sich Stapel gelehrter Werke türmen, ist das Gesicht immer noch wichtig. Doch bei dem durch das Teleskop spähenden Astronomen sieht man nur noch den Körper in seinem Rollenspiel, und wenn er als Schriftsteller auf dem Bett sitzt und auf seiner Schreibmaschine herumhämmert ist er nichts weiter als eine verschwimmende Bewegung.

Sher-Gils ausgiebige Erforschung seiner vielfältigen fotografischen Inkarnationen hatte großen Einfluss auf die Praktiken der lokalen Porträtfotografie. Auf dem Land und in Kleinstädten ist das Studio bis heute der zentrale Ort, an dem die meisten Leute mit Fotografie in Berührung kommen. Die immer billigeren und einfacher zu bedienenden Kameras müssen erst die Feuertaufe des Selbstporträts überstehen: Die Kunden ziehen es vor, sich ihrem lokalen Studiofotografen anzuvertrauen, in der Hoffnung, er werde sie dank seiner Erfahrung „von der besten Seite" zeigen. Von diesem Wunsch – *is se bhi zyada acchha mera phot ana chahie* – ist jeder beseelt, der ein Fotostudio betritt. Schließlich will man nicht etwas bereits Vorhandenes reproduzieren (zum Beispiel, diese unmögliche Subjektivität dessen, was sie eigentlich sind), lieber vertraut man sich den meisterhaften profilmischen Handwerkern an, damit sie mit Hilfe von Kostümen, Kulissen, Beleuchtung und Aufnahmewinkeln die gewünschte Pose, den Look, die Inszenierung oder den angestrebten Gesichtsausdruck produzieren. Ein solcher Handwerker ist Vijay Vyas der Sagar Studios; er bemerkte, dass „jeder so gut wie möglich rüberkommen will", und listete dann die Aktivitäten und Interventionen auf, die in den transformativen Bereich des Profilmischen fallen: „Die Leute hoffen,





Umrao Singh Sher-Gil
Rauschender Bart: Selbstporträt, ca. 1933.
Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Umrao Singh Sher-Gil
In der Pose des nachdenklichen Lesers: Selbstporträt, ca. 1933.
Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Doppelbild der Suhaag Studios, Nagda, Madhya Praesh. Das Bild zeigt den Bruder des Fotografen als poetischen Träumer und evoziert die Bilderwelt der populären Hindi-Filme, ca. 1980. Courtesy of Suresh Punjabi

Doppelbild der Suhaag Studios, Nagda, Madhya Praesh. Die Person rechts im Bild trägt eine Gandhi-Mütze, war also Mitglied der Kongresspartei; ca. 1980. Courtesy of Suresh Punjabi

dass sie auf den Bildern von ihrer besten Seite zu sehen sind [...]. Sie wollen nicht ihre Alltagskleidung tragen. Wie Sie auch – wenn Sie ein Foto von sich machen lassen wollen, kämmen Sie sich das Haar und ziehen sich das beste Hemd an [...] Sie legen keinen Wert auf *vastavik* [realistische] Fotos. Alle sagen: ‚Ich möchte gut aussehen' [...] und fügen an, ich sehe so aus, wie ich aussehe, aber auf meinem Foto möchte ich besser aussehen. Wir tun also, was wir können."

Mit der leicht überstrapazierten Geduld eines Berufsfotografen, der seit Jahren den Wünschen seiner Kundschaft nachkommt, sie besser aussehen zu lassen, fährt Vyas fort: „Sie bürsten und flechten sich das Haar, sie pudern sich, cremen sich ein, schminken sich, ziehen sich um, holen ihre Sonntagsgarderobe hervor, binden sich eine Krawatte um, ziehen sich ein Jackett an, prüfen, ob die Hose sitzt, und sagen dann: ‚Machen Sie ein Action-Foto,' ‚Machen Sie ein Bild mit diesem Kleid,' einem Rajasthani Kleid, mit einer Matka [Wasserkrug aus Ton] und so weiter. Die Frauen legen ihren ganzen Schmuck an, und wenn ich dann den richtigen Aufnahmewinkel gefunden habe, kann ich loslegen."[8]

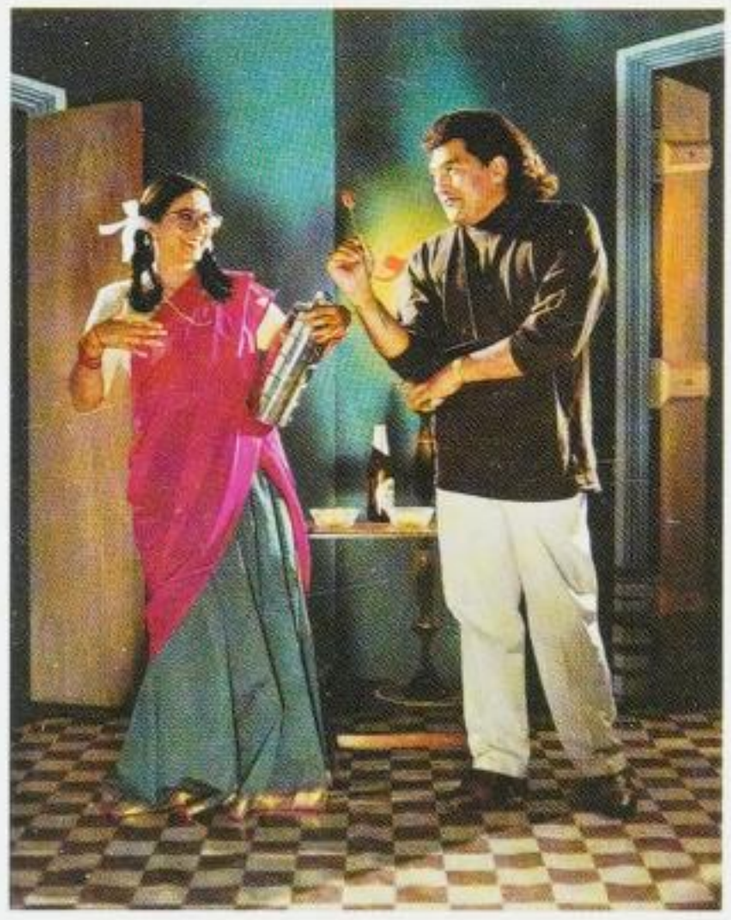
Es scheint denkbar, dass die kleinstädtische Kundschaft der Fotostudios und die Studiofotografen kein Problem damit hätten, dass Beato im 19. Jahrhundert all diese Leichen wieder ausgraben ließ, um seine Aufnahme zu inszenieren. Die historische Wiedergabe des „Anderen", des Korpus', interessiert sie nicht, stattdessen optieren sie für die Einzigartigkeit und die Freiheit, die die „unbeschränkte Kontingenz" des Körpers bietet.

Die formalisierten Praktiken solcher Kleinstadtfotografen sind Teil eines größeren Repertoires von populären Bildern, von denen sich die zeitgenössische Künstlerin Pushpamala N., die mit der Fotografin Clare Arni zusammenarbeitet, inspirieren ließ. Kalenderkunst, koloniale Fotografie aus dem 19. Jahrhundert, chromolithografische Bilder von Göttinnen, Porträtfotos ortsansässiger Studiofotografen, sowie Standfotos und Poster von weiblichen Filmstars sind für sie Teil einer komplexen, vorgefundenen Straßenkultur, der sie ihre Ehrerbietung erweist.

8 In Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Reaktion, London 1997, S. 180.

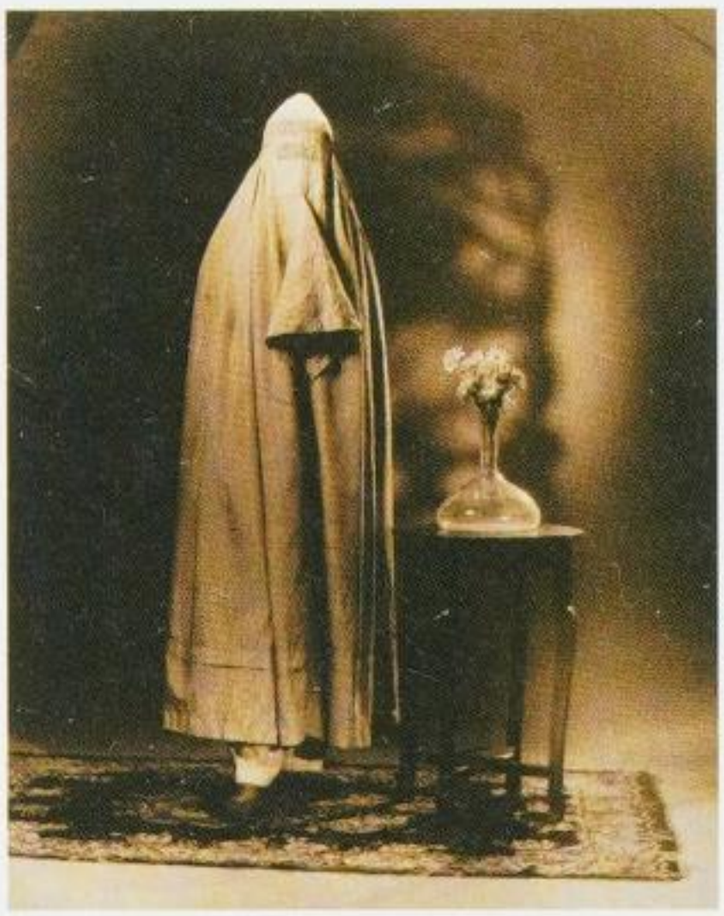
Pushpamala N. bildet frühere Bilder nach und stellt komplexe Fragen über den Körper, den das Ereignis hinterlässt. Ihr sorgfältig inszeniertes *Flirting* (2001) arbeitet mit einem Standfoto aus einem in den 1990ern gedrehten Film auf Kanaresisch. Eine jugendlich flotte Pushpamala N. hält in der linken Hand eine Lunchbox und flirtet mit einem Rosenkavalier. Der Betrachter ordnet das Bild sofort der populären indischen Kinokultur zu, d.h. er sieht es als Anspielung in einem Akt sekundärer Hommage; als *filmisches* Original.

Pushpamala N. bedient sich des Profilmischen und arrangiert für die Kamera einen Gegenstand oder ein Ereignis. Der mutmaßliche Bildkorpus kann noch so ausgefallen erscheinen, Pushpamala N.'s Bildtitel lassen keinen Zweifel daran, dass es sich notwendigerweise um einen Körper handelt, der seinen materiellen Bedingungen und seiner Entstehung verhaftet ist. Deshalb ist *Flirting*, ein Cibachrome Abzug auf metallischem Papier, von vielen physischen Beigaben abhängig, die von ihr sorgfältig dokumentiert werden. Dazu gehören 2,5 x 2,5 Meter große, von K. Sampath bemalte Leinwände in Pushpamala N.'s Studio in Bangalore, Segeltuch aus einem Großhandelsmarkt in Okalipura, sowie ein Linoleum-Bodenbelag aus dem JC Road Market. Pushpamala N. dokumentiert auch die Quelle der Studiobeleuchtung und die verschiedenen Kostüme und Hilfsmittel (u.a. die männliche Perücke von der Nataraja Dress Company, Brillen von der Avenue Road und die Essensbox aus dem Ghandi Bazaar Market). Das Beharren auf dem Profilmischen – auf dem Körper, den die Fotografie erzeugt – führt zu einer weiteren rekursiven Rahmenkonstruktion in der *Process Series* mit dem Untertitel *A Complete Record of the Procedures and Systems Used for Study*, die die Entstehung der einzelnen Inszenierungen in Clare Arnis Fotografien dokumentiert.



Pushpamala N. und Clare Arni
Pushpamala N. und Clare Arni flirten miteinander (nach einem Standbild aus einem Kannada-Film aus dem Jahre 1990).
Aus dem Foto-Performance-Projekt *Einheimische Frauen aus Südindien: Sitten und Bräuche*, 2000 – 2004.
Courtesy der Künstlerin und Bose Pacia, New York

Pushpamala N.
Fotostudio in Bombay: Porträt einer christlichen Frau, Camera: J.H. Thakker und Vimal Thakker, Fotostudio Indien, 2000 – 2003. Courtesy der Künstlerin und Bose Pacia, New York



Pushpamala N.
Fotostudio in Bombay: Porträt einer Hindu-Frau, Camera: J.H. Thakker und Vimal Thakker, Fotostudio Indien, 2000 – 2003.Courtesy der Künstlerin und Bose Pacia, New York

Pushpamala N.
Fotostudio in Bombay: Porträt einer Mohammedanerin, Camera: J.H. Thakker und Vimal Thakker, Fotostudio Indien, 2000 – 2003.Courtesy der Künstlerin und Bose Pacia, New York

In ihrer *Bombay Photo Studio*-Serie (2000–2003) ahmt Pushpamala N. die Konventionen der Porträtkunst des 19. Jahrhunderts nach. Seit 1860 schossen in der Kalbadevi Road und Umgebung zahlreiche Fotostudios aus dem Boden, die sich für ihre Kunden hochstilisierte Inszenierungen ausdachten – als Requisiten dienten häufig Teppiche, Tische oder Säulen und Vasen mit Blumen. Sie finden auch Verwendung in Pushpamalas N.s *Triptych (Portrait of a Mohammedan Woman, Portrait of a Hindoo Woman, Portrait of a Christian Woman)*. Eine Verweigerung innerhalb des profilmischen Raums, signalisiert durch die Verschleierung und das Abwenden des Gesichts (die Muslimin und die Christin sind verschleiert, die Hindu kehrt dem Betrachter den Rücken zu), hinterfragt unsere Rolle als Betrachter und scheint den Raum der Fotografie gleichsam zu internalisieren. Wie Pushpamala N. kürzlich in einem Interview erklärte: „Man befindet sich innerhalb des Bilds und schaut nicht nur von außen zu."[9] Diese Serie wurde von Vimal Thakker fotografiert, dessen Vater J.H. Thakker[10] der führende Vertreter des *filmi*-Glamour der 1950er Jahre war. Thakkers India Photo Studio in Dadar wurde 1948 gegründet und galt seit dem Auftrag, für den Hindi Film *Chakori* das Werbeplakat zu fotografieren, als die erste Adresse für dramatisch ausgeleuchtete Bilder von Bombays Kinostars wie Nargis, Meena Kumari und Guru Dutt. Dass Thakkers Sohn im Bombay Photo Studio mitarbeitet, hilft ihm dabei, Pushpamala N.'s Bilder auch in Kommentare zur Entstehung einer Fotografie zu verwandeln. Bei dieser Verwandlung gilt es eine Inszenierung durchzuführen, Möbel zu arrangieren, sowie Licht und Weichzeichner einzusetzen, um die richtige Mischung aus dunklen

9 „Interview mit N. Rajyalakshmi", in Pushpmala N. und Clare Arni, *Native Women of South India*, India Foundation for the Arts, Bangalore, ohne genaues Datum, ca. 2006, S. 135.

10 Marta Jakimowicz, „The self versus self-images and the cliché" in Pushpamala N., *Indian Lady*, Bose Pacia, New York, 2004, ohne Paginierung.

Schatten und grüblerischer Tiefe zu erzeugen. Dieses Interesse für das Profilmische – und das offensichtliche Desinteresse an allem, was sich außerhalb dieses selbst geschaffenen Raumes befindet – wird durch das ausschließende Moment des Verschleierns und Abwendens verstärkt. Dieses Moment wiederum unterstreicht die besondere Beziehung, die sich während der Sitzung zwischen Modell und Kamera entwickelt, der Betrachter der Fotografie spielt hingegen eine marginale Rolle.

Alle hier besprochenen Beispiele – die Selbstdarstellungen der Schauspieler des Parsi Theaters, N.V. Virkars nationalistisch-propagandistische Studioporträts, Umrao Singhs Sher-Gils bemerkenswerte Selbstbildnisse, die von den Kunden zentralindischer Fotostudios gewünschten performativen Exzesse und Pushpamala N.'s Interesse für den internalisierten profilmischen Studioraum – lenken unser Augenmerk auf das, was Roland Barthes die „*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war" nennt[11], *die Sache, die da gewesen ist*, die nie in Frage gestellt werden kann. Ich habe darauf aufmerksam gemacht, dass man zwischen dieser Frage und der ganz anderen nach dem, was Barthes die „möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist"[12] nennt, unterscheiden sollte – was jedoch nur selten gelingt. Es handelt sich dabei um die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen Körper und Korpus. Die in Indien angewandten – alten und neuen – Verfahren teilen das Interesse für den Körper, für das also, was wir die Autonomie der Dinge nennen können, die vor der Kamera platziert sind. Von der Forderung befreit, realistisch sein zu müssen in dem Sinn, dass ihre Ästhetik und Normen mit der sie umgebenden Welt übereinstimmen, bleiben sie notwendigerweise real.

---

11 Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 86.

12 Ebd.

Reisen in innere und äußere Welten:

Fotografie und öffentlicher Raum in Indien

Sabeena Gadihoke

Die Straßen in Delhis Altstadt sind wahrlich fantastisch, das Chaos ist erschreckend real. Das Auge wird von einem Gegenstand zum nächsten gelockt, und bevor man verweilen kann, muss man schon weiter. Mitgerissen von dem Strudel. Menschenmengen überall, Karren, Fahrräder, Straßenverkäufer, Autos, Kühe, tausend Läden, die Wege voller Waren, über die Straßen wird Holz geschleppt, ein Hupkonzert. Farbblitze, die vor einem aufzucken, jede Straße ein Tunnel voller Bewegung, voller Wahnsinn. Der Anblick macht einen fertig, die Massen Asiens überwältigen einen, man sieht zu viel, die Augen wollen sich ausruhen.

William Gedney, 18. November 1969[1]

William Gedney war überwältigt von der Fülle an Farben, Getümmel und Menschen, als er 1969 in Indien ankam. Dies erstaunt kaum: Er beschreibt Probleme, mit denen sich die Fotografen des Subkontinents ebenso wie die von außerhalb bei ihren Versuchen herumschlagen mussten, die unkontrollierte Natur des öffentlichen Raums in Indien festzuhalten.

Der vorliegende Essay beschränkt sich darauf, die großen Linien und wesentlichen Augenblicke der indischen Fotografiegeschichte aufzuzeigen, wobei die Zeit nach der Unabhängigkeit Indiens im Vordergrund steht. Ausgehend von der Darstellung des öffentlichen Raums in dokumentarischen Arbeiten, die im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entstanden sind, werden weitere Aspekte und Genres der Fotografie behandelt. Dabei wird deutlich, dass der dominante Realismusdiskurs keineswegs andere Darstellungen der äußeren Welt verhindert hat. Neue formale Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst und Fotografie tragen dazu bei, die subjektiven und intimen Aspekte der inneren Welten, deren Geister und Dämonen, Träume, Fantasien und Erfahrungen, in einen neuen Entwurf des öffentlichen Raums zu integrieren.

Die im Westen vorherrschende historische Dichotomie zwischen Privatem und Öffentlichem lässt sich nicht auf die Straßen Indiens übertragen. Diese sind häufig Schauplatz sehr intimer Tätigkeiten wie der Körperreinigung und religiöser Rituale. Die Übergänge zwischen „innen" und „außen", „privat" und „öffentlich", „individuell" und „kollektiv" sind in Indien fließend.[2]

---

1 William Gedney, „India: Bittersweet Land", in *What Was True: The Photographs and Notebooks of William Gedney*. Herausgeber Margaret Sartor, Mitherausgeber Geoff Dyer, The Center for Documentary Studies in Zusammenarbeit mit W.W. Norton & Co. Lyndhurst, New York/London, 2000, S. 110.

2 Vgl. Arjun Appadurai, „Street Culture", in *The India Magazine*, Bd. 8, Dez. 1987 und Dipesh Chakrabarty, „Open Space/Public Place: Garbage, Modernity and India", in *South Asia* Bd. 14, Nr. 1, 1991.

Ein rein realistischer, fotografischer Diskurs, der sich Themen wie Landschaft, Straße, Alltag, Menschenmassen, Demonstrationen und anderen öffentlichen und politischen Ereignissen widmet, kann daher lediglich die *Physikalität* des öffentlichen Raums wiedergeben. Das Abbilden eines entscheidenden Augenblicks des „im Freien" stattfindenden indischen Lebens ist etwa in der lyrischen Dokumentarfotografie der 1970er Jahre zu finden.

Am Beispiel der Pressefotografie aus den 1940er und 1950er Jahren wird in diesem Essay ein weiterer Aspekt der öffentlichen Sichtbarkeit und der Staatsbürgerschaft untersucht. Da es außerhalb eines offiziellen staatlichen Projektes mit Schwerpunkt Politik auch noch andere Darstellungen des öffentlichen Lebens in den Printmedien gegeben hat, werden der Alltag und das urbane Leben, wie sie etwa in den Gesellschaftsreportagen von Illustrierten und in der Werbung zum Ausdruck kamen, miteinbezogen. Abschließend geht es um die neueren, selbstreflexiven Initiativen von Fotografen innerhalb des öffentlichen Raums im modernen, globalisierten Indien.

Raghubir Singh
Mann beim Sprung in die Fluten des Ganges, Benares, Uttar Pradesh, 1985.
Fotografie © Succession Raghubir Singh

Raghubir Singh
Versenkung beim Ganpati-Fest in Mumbai, Maharashtra, 1991.
Fotografie © Succession Raghubir Singh

Die verschiedenen fotografischen Genres werden in ihrem je eigenen Kontext betrachtet. Dabei treten die Stärken und Schwächen der jeweiligen Fotografien hervor, einer realistischen Darstellungsform, die historisch als Medium mit Verweischarakter definiert wurde.

Das Unbehagen im poetischen Realismus

Gedneys Dilemma betraf nicht zuletzt Dokumentarfotografen, die in den 1970er Jahren zu arbeiten anfingen. Sie reagierten in unterschiedlicher Weise. Doch auch wenn viele von ihnen am Ende ihre Laufbahn als Pressefotografen aufgaben, lebte der Geist des alten dokumentarischen Fotojournalismus weiter.[3]

3 Der Fotojournalismus war in den 1960er Jahren eine Antwort auf nicht eingelöste Versprechungen des neuen Staates. Kishor Parekhs Bilder vom Krieg mit China (1962) und von der Befreiung Bangladeschs (1971) besaßen eine Art grobkörniger Guerilla-Ästhetik. Diese wurde übernommen von Raghu Rai und seinem Bruder S. Paul, die in den 1960er Jahren ihre journalistische Laufbahn begannen, und später von Fotojournalisten wie Pablo Bartholomew, Prashant Panjiar und Pramod Pushkarna, die für die nationale und internationale Presse wichtige politische Ereignisse, Kriege und Katastrophen dokumentierten. Diese Fotografen verfolgten neben ihren fotojournalistischen Aufträgen auch eigene Projekte.

Raghu Rai
Einheimische Pendler am Bahnhof Churchgate in Mumbai, 1995. Courtesy des Künstlers

Raghu Rai
Abendgebet in der Freitagsmoschee Jama Masjid, Delhi, 1982. Courtesy des Künstlers

In Ermangelung anderer Publikationsmöglichkeiten nutzten Fotografen vermehrt das wachsende Interesse an touristisch vermarktbaren Hochglanzbänden. In den nächsten beiden Jahrzehnten entstanden – neben den Bildern von Tragödien oder Desastern wie der Giftgaskatastrophe von Bhopal oder der auf die Ermordung von Indira Gandhi folgenden Ausschreitungen gegen Sikhs (beides 1984) – ethnografische Bildbände über Landschaften, Gemeinschaften und die zur Ikone gewordenen Volksfeste. Diese Fotobände provozierten häufig den Vorwurf, nur ein exotisches und zeitloses Indien zu zeigen. Einige Fotografen, die sowohl das Spektakuläre wie das Klischee, das Gewöhnliche wie das Mondäne erforschten, starteten jedoch eigene Projekte, bei denen sie sich eines poetischen Realismus bedienten. Im Gegensatz zur distanzierteren ethnografischen Sicht kolonialer Fotografen, haben Künstler wie Raghubir Singh und Raghu Rai mit ihren lyrischen Fotoessays den Alltag aus der Perspektive des Flâneurs festgehalten. Typisch für dieses fotografische Genre sind die als Reisen konzipierten Bände Singhs über Benares und Bombay, in denen er Autobahnen und Flüssen folgte, Kleinstädte und Metropolen besuchte. Für sein letztes Buch *A Way Into India* benutzte er einen Ambassador-Wagen und dessen Silhouette als beweglichen Bilderrahmen für Geschichten über Provinzstädte und das urbane und ländliche Indien.[4] Raghu Rai, dessen monumentales Werk mindestens zwei Generationen von Fotografen beeinflusst hat, ist auch heute noch ein meisterhafter Geschichtenerzähler und Poet, der stille und nachdenkliche Augenblicke in der scheinbar chaotischen Inszenierung des öffentlichen Lebens einfängt.

Die künstlerische Haltung Henri Cartier-Bressons, der nach der Unabhängigkeit mehrmals nach Indien reiste, beeindruckte diese frühe Generation von Fotografen tief, zu der etwa auch Mahendra Sinh und S. Paul gehören. Selbst wenn die spontanen Implikationen des „entscheidenden Augenblicks" eher als ein kalkuliertes Warten auf den perfekten Rahmen interpretiert werden können, hatte er für die vom flüchtigen und ephemeren Charakter des indischen Alltags

4 Während seiner kurzen Laufbahn veröffentlichte Singh zahlreiche Bücher. In diesem Essay werden erwähnt: *Bombay: Gateway of India*, Aperture, New York, 1994, *Benaras: Sacred City of India*, Thames & Hudson, London, 1988 und *A Way to India*, Phaidon Press, London, 2002.

faszinierten Vertreter der Straßenfotografie trotzdem eine starke Anziehungskraft. Es schien einfach keine bessere Methode zu geben, um die Vielfalt von Eindrükken im Chaos des öffentlichen Raums fest-zuhalten. Viele reagierten auf ihre Umwelt mit einer unmittelbaren Schnappschuss-Ästhetik, die mit Ironie und Kontrasten arbeitete. Ihre Bilderwelten des Alltäglichen waren geprägt durch die Verwendung von Straßenmotiven, von Postern, Werbeflächen, Bekanntmachungen und Graffiti. Die überwältigende Farbigkeit Indiens schien diese Fotografen jedoch zu verunsichern, und viele entschieden sich, hauptsächlich in Schwarz-Weiß zu arbeiten (abgesehen von Ausnahmen wie Raghubir Singh).

Andere versuchten, einen spezifischen Aspekt indischer Städte herauszuarbeiten, um der verstörenden urbanen Erfahrung Herr zu werden. Ein Beispiel ist Raghu Rais Dachgarten-Romanze vor einem Monsun-Himmel in Kalkutta oder seine atemberaubenden Bilder von Bombay während der Stoßzeit.[5] Eine jüngere Generation von Fotografen, die von den 1980er Jahren an in Erscheinung trat, nahm diese Tradition des poetischen Realismus wieder auf und distanzierte sich gleichzeitig von ihr. Wie Rai dokumentieren einige mit ihren Bildern die Stadtentwicklung über mehrere Jahrzehnte hinweg. Zu diesen Arbeiten gehören Ketaki Sheths Fotografien von den Straßen Bombays und Ram Rahmans soziale Landschaften, die er während zwanzig Jahren in Delhi aufgenommen hat. Und die Stadt wurde nun auch indirekter beschworen, zum Beispiel als komplexer Hintergrund für ein anderes fotografisches Sujet – so etwa im Fall von Sooni Taraporevalas Insider-Porträt der parsischen Religionsgemeinschaft aus dem Jahr 2000.

Trotz der Beliebtheit Bombays als der modernsten Metropole Indiens, beflügelte noch eine weitere Stadt die

Raghu Rai
Die Romantik der Dachterrasse, Kalkutta, 1989. Courtesy des Künstlers

Ketaki Sheth
Junge springt über eine Pfütze; Ganesh Gully, Lalbaug, Mumbai, 2004. Courtesy des Künstlers und Sepia / The Alkazi Collection of Photography

Ram Rahman
Der Trauerzug bei der Beerdigung von Safdar Hashmi in Delhi, 1989. Courtesy des Künstlers

5 Vgl. Raghu Rai, *Calcutta,* Time Books International, Indien, 1989.

Dayanita Singh
Ohne Titel, aus der Serie *Ich bin wie ich bin,* 1999. Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

Sunil Janah
Menschenmassen versammeln sich auf den Straßen von Kalkutta, nachdem die Nachricht von der Ermordung Mahatma Gandhis bekannt wurde; 1948. Courtesy des Künstlers

Fantasie der Fotografen, wenn auch aus anderen Gründen.[6] Der Historiker Sunil Khilnani, der sich mit dem optischen Überangebot der Stadt Benares und ihrer seit der Kolonialzeit unveränderten Bedeutung als Verkörperung eines amorphen hinduistisch-indischen Wesens beschäftigt, stellt fest: „Der Taj Mahal ist vielleicht das am häufigsten fotografierte Bauwerk Indiens, doch Benares ist die am häufigsten fotografierte Stadt."[7] In seinem aufschlussreichen Essay verweist er auf neue Wege der Darstellung, wie sie etwa Dayanita Singh mit ihren Fotografien einschlug. Diese zeigte nicht die brennenden Ghats und Bazare der Stadt, sondern die abgeschirmten Innenräume des Anandamayi Ashrams mit seinen weiblichen Bewohnerinnen, die hoch über der Stadt leben. Dieser Ansatz, den öffentlichen Raum aus der Perspektive innerer Welten zu betrachten, wird später noch ausführlicher behandelt.

Singhs Fotografien von Benares (1999) verweisen auf die geschlechterspezifische Beschaffenheit des öffentlichen Raums und auf die Art und Weise, wie sich Frauen ihm nähern. Einen pointierteren feministischen Ansatz bei der Gestaltung dieses Themas verfolgt Sheba Chhachhi. Sie war so etwas wie eine inoffizielle Dokumentaristin der feministischen Bewegung in den 1980er Jahren in Delhi. Auf ihre frühen Fotografien von Frauen auf Demonstrationen und bei politischen Kampagnen folgte eine feministische Neuinterpretation des oft fotografierten Hindu Festivals, Kumbh Mela, als Teil des Projekts *Gangas Töchter* (seit 2001). Chhachhis Bilder von Frauen, die eine spirituelle Wandlung erlebt hatten, zeigen androgyne Körper ohne die üblichen weiblichen Merkmale. Grenzüberschreitend und kraftvoll behaupten sie sich im Raum von Kumbh, wo Frauen zuvor nur als fromme Unterwürfige sichtbar waren.[8] Vergleichbar mit den Arbeiten der Serie *Exiles* (1999) des ausgewanderten Fotografen Sunil Gupta, einer performativen Aneignung der Straßen und Bauwerke Delhis durch homosexuelle Männer, entwickelt sich

6 Die Titel, die Raghubir Singh für seine Bücher über Benares – *Sacred City of India* – und Bombay – *Gateway to India* – wählte, lassen erkennen, wie er diese Städte im Hinblick auf Tradition und Moderne einordnete.

7 Sunil Khilnani, „What to See in Benaras", in *Biblio,* Jan–Feb. 2003. Dieser Essay wurde ursprünglich für eine Ausstellung von Dayanita Singhs Arbeiten über Benares mit dem Titel *I am as I am* verfasst.

8 Dieser Teil des Essays bezieht sich auf die als Fotografien ausgestellten Bilder und nicht auf ihre spätere Verwendung in Installationen.

Chhachhis fotografisches Werk aus einem persönlichen Engagement heraus für Fragen nach dem politischen Gehalt von Identität.[9]

Dayanita Singh, die wie Gupta, Rahman, Sheth, Chhachhi und Taraporevala eine Kunstakademie absolviert hatte, wandte sich in ihren Bildern aus den frühen 1990er Jahren einer häufig fotografierten Kategorie von Frauen zu, die seit jeher mit der Straße assoziiert wurden – den Prostituierten. Singhs Biider, die sich von den früheren, sehr viel zudringlicheren Aufnahmen der amerikanischen Fotografin Mary Ellen Mark[10] deutlich absetzen, zeigen verzweifelte Frauen, die während der Bhandup-„Rettungsaktion" der Polizei aus Bombays Bordellen geholt wurden. Sie lassen ein tiefes Mitgefühl erkennen, stellten die Fotografin selbst aber auch vor ein ethisches Dilemma, das mit dem Problem eines ethnografischen Blicks auf ein – behauptetes – „Anderes" zu tun hat. Ernüchtert nahmen Singh wie Chhachhi die Grenzen des dokumentarischen Realismus sowie des Fotojournalismus zur Kenntnis, was zu einer formalistischen Wende in ihrer Laufbahn führte: Anfang der 1990er Jahre wandten sie sich einer stärker konstruierten Fotografie zu.

Pressefotografie und deren Archive des Alltäglichen

1948 erreicht die Nachricht von Gandhis Ermordung Kalkutta. „Ein ausgesprochen glücklicher Zufall. Niemand hielt ein derart perfektes Bild für möglich. Die Leute dachten, ich hätte die Zeitung über das Foto gelegt."

Sunil Janah in einem Interview mit *India-West* [11]

Indem es die öffentliche Welt privat konsumierbar machte, war das Pressefoto vor Beginn der Fernseh-Ära, die wichtigste Form der visuellen Kommunikation. Während in den 1960er Jahren die eindrucksvollsten Bilder der Pressefotografie Kriege und aufziehende Gewitterwolken über der noch jungen indischen Nation zeigten, waren die Bilder aus den späten 1940ern vom Jubel und Leiden der Massen geprägt. Neben der Unabhängigkeit wurden die beiden anderen zentralen ikonografischen Ereignisse dieser Zeit – die Teilung des Landes und die Ermordung Mahatma

9 Diese Arbeiten Guptas, die sich mit der fehlenden Sichtbarkeit schwuler Männer im öffentlichen Raum beschäftigen, wurden mit Hilfe einer „ausgesuchten Mannschaft von willigen schwulen Komplizen" ausgeführt und haben sich schon früh von dem realistischen Projekt der damaligen Dokumentarfotografie distanziert.

10 Mary Ellen Mark hat über vier Jahrzehnte lang für Magazine wie *Life, New York Times Magazine, Rolling Stone, Vanity Fair* und *New Yorker* gearbeitet. Sie unternahm mehrere Reisen nach Indien, und ihre Reportage über den Rotlichtbezirk Bombays erschien als Fotoband mit dem Titel *Falklands Road* Knopf, New York, 1981.

11 Aus einem Interview mit Sunil Janah von Vandana Makker für *India-West*, 22. September 2000, S. C12, http://suniljanah.org/sjanah/review/exsf00/india-west/india-west.htm (zum letzten Mal besucht am 18. November 2009).

Kulwant Roy
Arbeiter am mobilen Lohnzahlungswagen auf einer Baustelle in Bhakra, 1954-1956. Courtesy des Adita Arya Archivs

Homai Vyarawalla
Lord Mountbatten während einer zeremoniellen Fahrt über den Vijay Chowk (Siegesplatz) in Neu-Delhi, nachdem er am Morgen des indischen Unabhängigkeitstages den Amtseid als Generalgouverneur abgelegt hat, 1947. Courtesy Sabeena Gadihoke

Gandhis – vor allem von zwei ausländischen Insidern, Henri Cartier-Bresson und Margaret Bourke-White geprägt. Ein paar Jahre zuvor hatte ein Fotograf das Flüchtlingselend dokumentiert, Ergebnis einer anderen von Menschen verursachten Katastrophe[12]: Als Fotograf für die Zeitung der Kommunistischen Partei Indiens machte Sunil Janah Bilder von der Hungersnot, die 1943 Bengalen heimsuchte, ein ergreifendes Zeugnis vom Leiden der Menschen. Andere Pressefotografen wie Kulwant Roy, T.S. Satyan und sein Bruder T.S. Nagarajan schufen ebenfalls unabhängige Werke, die bis anhin noch nicht richtig ausgewertet wurden. Da es in dieser Zeit noch keine etablierten Plattformen gab, auf denen man sich über fotografische Arbeiten hätte austauschen könne, wäre es interessant, den Einfluss berühmterer Zeitgenossen von *Magnum* und *Time Life* auf diese Generation zu erforschen.[13]

Vergessen von der offiziellen Geschichtsschreibung und häufig im Schatten prominenterer Namen ging der bescheidene Pressefotograf seinen Geschäften nach. Diese Bildermacher, die für das staatliche Informationsbüro oder für neu gegründete Zeitungen und Fotoagenturen arbeiteten, zeigten die Welt der nationalen Politik und – als eine Folge der Freiheitsbewegung – die sehr viel sichtbarere Präsenz der gewöhnlichen Leute auf der Straße. Unter ihnen war auch Indiens erste Pressefotografin Homai Vyarawalla, die zusammen mit ihren Kollegen das Schauspiel der Unabhängigkeit, wie auch den Bau von Staudämmen, Stahlfabriken und Bildungseinrichtungen dokumentierte. Durchforstete man die Archive dieser Fotografen, kämen womöglich andere Bildergeschichten

12 Sunil Janahs Repertoire ist außerordentlich umfangreich; sie fotografierte auch Veranstaltungen Gandhis und Friedensmärsche in Kalkutta sowie Landarbeiterbewegungen im Punjab.

13 Die von Edward Steichen für das Museum of Modern Art in New York kuratierte Ausstellung *Family of Man* war damals ein Riesenerfolg. Sie wanderte anschließend von 1956 bis 1957 nach Bombay, Agra, Delhi, Kalkutta, Madras, Ahmadabad und Trivandrum. Die Ausstellung, zu der es eine kleine gedruckte Broschüre gab, stellte Bilder von Henri Cartier-Bresson vor. Auch in alten *Life*-Heften konnte man seine Bilder sehen, doch manche Pressefotografen sind vermutlich erst sehr viel später auf Cartier-Bresson gestoßen. Aditya Arya meint zum Beispiel, dass das Gefühl für das exakte Timing, das manche von Kulwant Roys Fotografien auszeichnet, dem Umstand zu verdanken sei, dass er in den 1930er Jahren als Fotograf bei den Erkundungsflügen der Royal Indian Airforce teilgenommen hatte.

zum Vorschein, einige von ihnen zwar vertraut, aber weniger euphorisch, wieder andere kaum bekannt. Wie etwa Vyarawallas Fotografien von ihrer Freundin Rehana Mogul, die bei einem von ihrer Kunsthochschule organisierten Picknick für Frauen wie ein Filmstar posierte, oder die Bilder von parsischen Frauen, die sich 1937 in Bombay am Strand von Chowpati vergnügten. Ihre häufig unveröffentlichten Bilder waren keine großartigen Panoramen oder starke Kompositionen, doch erzählten sie facetten-reiche Sozialgeschichten aus dem öffentlichen Raum.

Im Gegensatz zur eher konventionellen Pressefotografie, propagierte das wöchentliche Boulevardblatt *Blitz* eine ganz andere Art des Porträts. Es war 1941 von Russy Karanjia gegründet worden und zeigte ebenfalls den Alltag, den öffentlichen Raum, sowie Prominente, doch ihre Sensationslust und Respektlosigkeit hätte sich die offizielle Pressefotografie nie leisten können. Mit seinen körnigen Bildern hatte *Blitz* für jeden etwas: News, Skandale, grausige Verbrechen, fantastische Geschichten und passenderweise auf der letzten Seite untergebrachte Pin-ups. Das zwar als niveaulos verpönte Blatt war gleichzeitig ein interessanter Versuch, von den objektiven Maßstäben eines von der konventionellen Presse gepflegten Realismus' abzuweichen. Mit einer verspielten und respektlosen Bildsprache stellte das Magazin die Reinheit der Fotografie in Frage, denn es verwendete die Fotografien gleichberechtigt neben Zeichnungen, Cartoons und Farbe, häufig genug mit einer Schlagzeile aufgepeppt. Die reißerischen Bilder in *Blitz* waren fest im urbanen Leben Bombays verankert und erinnern an die von Walter Benjamin beschriebene Rolle der Kamera als Schockabwehr und -verteilerin in einem fragmentierten urbanen Leben. *Blitz* deckte nicht nur den Alltag ab, sondern erforschte auch die dunklen Seiten des Großstadtlebens, die Grenzzonen der Moral in Bildern von Verbrechen, Prostitution und anderen Facetten des Nachtlebens. Die Bildgeschichten über große Liebesskandale wie die Dreiecksgeschichte zwischen Roberto Rossellini, Sonali Dasgupta und Ingrid Bergman (1957) und den Skandal um K. M. Nanavati (1959)[14] enthüllen tiefe Ängste in Bezug auf die öffentliche Moral. Mit dramatischen Inszenierungen des Alltags profitierten sie auch vom leicht abnehmenden Interesse an größeren politischen Ereignissen.

Die Geschichte der Pressefotografie in den 1940er und 1950er Jahren wäre unvollständig ohne einen Hinweis auf ihre Verbreitung und Belebung fotografischer Genres, die sich anderen Aspekten des öffentlichen Lebens widmeten. Neben den Tageszeitungen war die relativ gesetzte Wochenzeitschrift *Illustrated Weekly of India* das erste Printmedium, das Fotoromane veröffentlichte und damit vielen Amateuren und Berufsfotografen zu einer neuen Karriere verhalf. Wie in den später auf den Markt gekommenen bunten Illustrierten *Femina, Eve's Weekly* und *Filmfare* entwickelte die Werbung auch in diesem Medium neue Formen der kommerziellen Fotografie.

14 Der Marinekommandant Kawas Nanavati erschoss 1959 den Liebhaber seiner englischen Frau Sylvia. Der anschließende Prozess wurde von der Sensationspresse zwei Jahre lang ausgeschlachtet und machte ihn weltberühmt.

Gauri Gill
Ohne Titel, aus der Serie *Nizamuddin bei Nacht*, 2005. Courtesy des Künstlers

Unter Verwendung von Techniken, die vom Schabekarton bis zur Bildbearbeitung im Vierteltonbereich reichten, eröffneten die Anzeigen neue Welten der städtischen Zerstreuung und des Konsums. Die mit Models und Filmstars arbeitende Werbung für Textilien oder Kosmetika wurde zum Umschlagplatz von Sexualität und Selbstbildern, gleichzeitig nahm sie die Anfänge der Modefotografie vorweg.

Neben den Neuheiten der Drucktechnologien, durch die eine massenhafte Verbreitung des Fotos möglich wurde, profitierte die Pressefotografie auch von der Beweglichkeit von Kameras wie Speed Graphic, Rolleiflex und Leica.[15] Landschaften, Bauwerke, königliche Audienzen und Jagden waren ein fester Bestandteil der kolonialen Bilderwelt des 19. Jahrhunderts, und der starre Eindruck, den diese Spektakel unter freiem Himmel hinterließen, erklärt sich unter anderem durch die Sperrigkeit und die komplizierte Logistik der Glasplattentechnologien.[16] Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die großformatige Kamera allmählich von der wesentlich handlicheren Kleinkamera verdrängt und das Bild von seinem gestellten Studio-Charakter befreit. 1919 machte Narayan Vinayak Virkar beweiskräftige Aufnahmen von dem Massaker, das britische Truppen in Jallianwalls Bagh unter der indischen Zivilbevölkerung anrichteten. Virkar, ein Studiofotograf aus Nasik, war vor allem berühmt für seine Standfotos und sorgfältig arrangierten Porträts, und die beiden Bereiche, zwischen denen er hin- und her wechselte, hätten unterschiedlicher nicht sein können.[17] In den Studios wurden weiterhin performative fotografische Traditionen gepflegt, doch die Jahrhundertwende markierte den Aufstieg des nichtgestellten Bildes auf der Bühne des öffentlichen Raumes. Während die 1919 entstandenen Bilder Jallianwalla Baghs erst

15 Wie alle lokalen Geschichten, die erst noch geschrieben werden müssen, entwickelten sich auch diese fotografischen Innovationen in Indien häufig anders, was sich durch wirtschaftliche Engpässe und Zeitverschiebungen erklärt. Speed Graphic, die bekannteste frühe Pressekamera, war schon Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Markt, in Indien wurde sie jedoch erst nach dem Abzug der Amerikaner im Zweiten Weltkrieg populär, als sie in den Secondhand-Läden auftauchte. Obwohl es die Leica und die Leica 35 mm schon früher gegeben hatte, konnten die Pressefotografen sich lange Zeit nicht mit dem kleinen Negativformat anfreunden. Die Rolleiflex mit ihren 12 oder 24 Bildern blieb deshalb bis in die 1960er ihre bevorzugte Kamera.

16 Die nach den 1870er Jahren entwickelten Feldkameras ermöglichten die Panoramaaufnahmen Samuel Bournes und seiner britischen Kollegen, doch wegen der langen Belichtungszeiten wurden die Bilder in unübersichtlichen Situationen schnell unscharf. Deen Dayal, ein ausgebildeter Bauingenieur und technischer Zeichner, erreichte zwar, dass seine Städte und Stadtlandschaften in unterschiedlichen Tiefenbereichen gestochen scharf waren, aber es muss ihn eine unvorstellbare Mühe gekostet haben, die Bewegung menschlicher Sujets innerhalb dieser Bereiche zu kontrollieren. Eine ausführliche Beschreibung der Technologie und der Materialien der frühen kolonialen Fotografie findet man in Christopher Pinneys *The Coming of Photography in India* (Oxford University Press: Oxford, 2004).

17 Vgl. Sharada Dwivedi, „In Pursuit of History", in *Harmony Magazine* (Indien, August 2002).

nach dem Massaker aufgenommen worden waren, ermöglichten die in den 1920er Jahren entwickelten mobilen Technologien eine *live* Dokumentation der immer chaotischeren öffentlichen Räume. Christopher Pinney stellt fest: „Wenn die Gebirgsausläufer des Himalaya der typische Ort der indischen Fotografie des 19. Jahrhunderts waren, so wurde im 20. Jahrhundert die Straße zum Lieblingsmotiv der Fotografen."[18]

Der Tod der Straße?

Ein Jahrhundert später scheint sich das Augenmerk der aktuellen Dokumentarfotografie erneut zu verlagern, weg von der Straße hin zu den urbanen Interieurs eines sich rasch globalisierenden Indiens.[19] Zweifellos bieten sich in der zersplitterten, fließenden und sich ständig verändernden urbanen Landschaft auch heutigen Fotografen noch neue Themen an.[20] Es stellt sich jedoch die Frage, ob die einem Realismusdiskurs verhaftete Abbildung der Außenwelt vielleicht in eine darstellerische Sackgasse geführt hat und welche anderen Wege beschritten werden könnten, um den öffentlichen Raum heute mit neuen Augen zu sehen.

Die neue wirtschaftliche Entwicklung Indiens in den 1990er Jahren sollte auch zu einer völligen Veränderung der visuellen Landschaft führen. Freie Fotografen erhielten vom Kunstbetrieb immer mehr Fördermittel und waren gegen Ende des Jahrzehnts auf internationalen Biennalen und in Museen vertreten. Die zeitgenössische indische Fotografie umfasst ein breit gefächertes Spektrum von Arbeiten, die sich im ständigen Austausch mit anderen Kunstformen – z.B. Performance, Video, Installationen – befinden. In diesem veränderten Kontext schaffen einige fotografische Interventionen eine neue Sensibilität für das Verhältnis von innen und außen.

---

18 Anhand faszinierender Beispiele erklärt Pinney, welche Auswirkungen eine immobile Kamera auf die Darstellung dieses vor einem halben Jahrhundert erfolgten Aufstands hatte. Da die Fotografen selbst nicht auf den Schauplätzen der gewaltsamen Auseinandersetzungen anwesend sein konnten, wurden die Exzesse dieses Aufstands (aus britischer Sicht) durch fiktionale Rekonstruktionen wiedergegeben, zum Beispiel durch Lithografien, in die Fehlendes nachträglich eingefügt werden konnte. Ein weiteres Beispiel ist der berühmte theatralische Realismus früher kommerzieller Fotografen wie Felice Beato, der das Massaker von Sikandarbagh illustrierte, indem er die neu arrangierten ausgegrabenen Knochen der Opfer ablichtete. Vgl. „Photography as Poison", in *The Coming of Photography in India*, Oxford University Press, Oxford, 2008, S. 82.

19 Debatte in einem Seminar, das im Januar 2008 von der französischen Botschaft im India International Center organisiert worden war. Der Schwerpunkt hatte sich von den Themen der 1990er Jahre auf Fragen der Globalisierung Indiens verlagert, unter besonderer Berücksichtigung der Familien der Mittel- und Oberschicht, der Sexualität und Formen des urbanen Lebens, das vor allem in Innenräumen dokumentiert wurde.

20 Auch wenn neuere Ausstellungen wie *Click!* (Vadehra Gallery, Delhi, 2008), eine große stilistische Vielfalt aufweisen, beschränkt sich dieser Teil auf Fotografen, die sich im letzten Jahrzehnt durchgehend mit dem Thema des öffentlichen Raums beschäftigt haben. Gauri Gill hat zum Beispiel mit ihren *Urban Landscapes – The New Indian City* seit 2004 neu erbaute indische Kleinstädte dokumentiert. Weitere wichtige Ausnahmen, die nicht das urbane Leben zum Thema haben, sind Gills 1999 begonnenes Projekt über das ländliche Rajasthan, P. Sainaths Langzeitdokumentation des ländlichen Indiens und Ravi Agarwals Fotografien von Wanderarbeitern im Band *Down and Out: Labouring Under Global Capitalism* (Text Jan Breman und Arvind Das).

Eine immer häufiger anzutreffende Art, die Außenwelt zu thematisieren, ist der Blick von innen. Ein frühes Beispiel dafür ist Pablo Bartholomews kürzlich gezeigte Ausstellung *Outside In: A Tale of Three Cities* [21], deren Bilder die Erfahrung des urbanen Mittelstands in den 1970er Jahren dokumentieren. Zeitgenössische Arbeiten aus dem Bereich des Fotodrucks scheinen einem Trend zu konstruierteren Formen der Fotografie zu folgen. In manchen Selbstporträts von Anita Khemka und in Arbeiten von Tejal Shah vermengt sich das Subjektive mit dem öffentlichen Raum – als *performance*. Aktuelle Werkkomplexe wie Gauri Gills *Nizamuddin at Night* (seit 2005) und Bharat Sikkas trostlose urbane Landschaften in *Space In-Between* (2008) konzentrieren sich auf fast menschenleere Räume. Gills Nizamuddin-Bilder, in der vertrauten und behaglichen Sphäre des eigenen Quartiers aufgenommen, können als feministische Aneignung des nächtlichen öffentlichen Raums betrachtet werden. Wie andere, der Identitätspolitik verschriebene Arbeiten scheint auch dieses Projekt das persönliche Interesse am öffentlichen Raum in den Vordergrund zu rücken. Sheba Chhachhi thematisiert häufig die Schnittstellen zwischen Land und Raum, zwischen Körper und Selbstbild. Die abstrakteren und selbstreflexiveren Arbeiten von Installationskünstlern wie Chhacchi entspringen einem Bedürfnis, das Verhältnis zwischen der Dokumentaraufnahme und ihrem realistischen „Wahrheitsgehalt" zu hinterfragen.[22] So weist Patricia Hayes' Arbeit über Fotografien, die Soldaten in den 1970er Jahren während des Kriegs an der namibischen Grenze aufgenommen hatten, auf die Unzulänglichkeiten eines fotografischen Realismus hin, die Phantasmagorie des Krieges als Inbegriff öffentlichen Geschehens einzufangen.[23]

In den 1990er Jahren revolutionierte auch Dayanita Singhs *Families*-Projekt – Bilder von einem globalisierten Indien – die indische Fotografie. Singhs Bilder von leeren Interieurs und Museen machten Innenräume wieder zu einem Thema der Fotografie, indem sie die Präsenz abwesender Menschen visualisierten. Gegen Ende des Jahrzehnts unternahm Singh dann faszinierende fotografische Ausflüge in die Außenwelt und machte Aufnahmen von riesigen, eigens für das Durga Puja Festival hergestellten Nachbildungen von Monumenten und Bauwerken. In ihrer

---

21 Eine ähnliche Erforschung der Außenwelt aus einem Innenraum heraus ist Vijay und Samar Jodhas Projekt über die Allgegenwart des Fernsehens.

22 Sheba Chhachhis komplexes Werk lässt sich nur schwer auf einen Nenner bringen, ich beschränke mich deshalb auf Arbeiten, die von den frühen *Mappings* (1997) bis zu den neueren *Winged Pilgrims: A Chronicle from Asia* (2006) reichen. In *Winged Pilgrims* erzählt Chhachhi unterschiedliche Migrationsgeschichten im Zeitalter der Globalisierung, die sie mit einer Serie imaginärer Landschaften illustriert, für die sie auf verschiedene Medien zurückgreift, u.a. auch auf die Dokumentarfotografie. Sunil Guptas *Homelands* (2001) kontrastiert in einer Mixed-Media-Installation mit einem Videomonitor den verletzlichen Körper und das fragile Ich mit den Landschaften, zu denen es zurückkehrt. Auch wenn eine ganze Reihe anderer Künstler des Raqs Media Collektivs wie Jitish Kallat, Gigi Scaria, Ravi Agarwal und Atul Bhalla sich mit dem öffentlichen Raum beschäftigten und dabei auch Fotografien benutzten, beschränkt sich dieser Essay auf Arbeiten, in denen das fotografische Bild im Vordergrund steht.

23 Patricia Hayes' Manuskript mit dem Titel „Realism and Phantasmagoria in the Border War (Namibia), 1970s and 1980s", vorgetragen auf dem Kongress des Internationalen Historikerverbands JNU, Delhi 2008.

Arbeit, *The Blue Book*, zeigt sie eine geisterhafte industrielle Landschaft, eindrücklich wie ein melancholischer Tagtraum. Dieser erste Abstecher Singhs in die Farbfotografie hat noch etwas Tastendes, Vorsichtiges, wie bei einem Maler, der durch die Verwendung von Wasserfarben das Exzessive zu mildern versucht. Interessant ist das Experiment als eine Beschwörung von Gefühlen. *The Blue Book* hat wenig gemein mit der naturalistischen Erzählung einer dokumentarischen Handlung (ihre Bilder von industriellen Anlagen verzichten auf jede Kontextualisierung, und auch auf die Vermittlung einer räumlichen Vorstellung und auf Bildlegenden) oder mit einem ethnografischen Voyeurismus (die Fabrikarbeiter fehlen). Diese Arbeit, die sich auf alte Bildtraditionen und die klassische Industriefotografie bezieht, fasziniert dadurch, dass sie Innerlichkeit auf eine öffentliche Leinwand projiziert.[24] Manche dieser Ansätze werden in Singhs neuer Arbeit *Dream Villa* weitergeführt, in der sie nächtliche Landschaften mit Hilfe von Licht und Farbe erforscht. Diesmal sind die Farben zwar intensiver aber alles, was im öffentlichen Raum vertraut ist, ist merkwürdig entfremdet und abstrahiert. Es liegt etwas nicht Greifbares und Unbekanntes in diesen alltäglichen Aufnahmen. Die Bilder dokumentieren nicht, sondern evozieren und erlauben dem Betrachter, die „reale" äußere Welt mit einer Welt der Gefühle, der Träume und der Fantasie zu verbinden. *Dream Villa* spielt damit, öffentliche Ereignisse und Räume mit geisterhaften Innenwelten zu überlagern. Diese neueren Arbeiten Singhs, einer der einflussreichsten zeitgenössischen Fotografinnen Indiens, zeigen einen neuen, nicht materiellen Weg in den öffentlichen Raum.

Dayanita Singh
Blaues Buch, 2008. Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

Dayanita Singh
Traumvilla 20, 2008. Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

Der Realismus war konstitutiv für ein bestimmtes fotografisches Genre, das sich mit der Darstellung des öffentlichen Raums befasste. Eine archivierende und beweiskräftige Pressefotografie konnte nicht auf den unverstellten Augenblick verzichten. Er wurde auch von einer Generation dokumentarischer Fotografen, die die Öffentlichkeit Indiens mit Hilfe eines poetischen

24 Einen ähnlichen Eindruck vermitteln einige von Richard Bartholomews faszinierenden, mondbeschienenen Fassaden aus den 1950ern, die vor kurzem in *A Critic's Eye* abgedruckt wurden, hg. von Pablo Bartholomew & Devika Daulat Singh, Chatterjee & Lal, Photoink and Sepia International, New York, 2009.

Realismus porträtierten, äußerst kreativ genutzt. Immer wieder wurden seine Grenzen verschoben: In den 1970er Jahren wandten sich viele Fotografen von der visuellen Kurzschrift ab, die der Bildjournalismus forderte, während zeitgenössische Fotografen heute versuchen, die Parameter der Dokumentarfotografie zu erweitern. Viele dieser Entwicklungen werden sich auch in Zukunft überschneiden und parallel verlaufen, wie etwa das unvermindert dynamische Werk des Altmeisters Raghu Rai beweist.

Ohne die Genres und die unterschiedlichen historischen Notwendigkeiten gegeneinander auszuspielen, soll dieser Essay zur Diskussion über die aktuelle formale Sackgasse der fotografischen Form beitragen. In einer Zeit, in der jede Erfahrung des öffentlichen Raums durch immer wieder neue Bildarten zu einer äußerst flüchtigen Angelegenheit wird, beschränkt sich die Krise des Realismus nicht auf die Dokumentarfotografie. Stilistisch wurde der Fotojournalismus von der Werbung und der Modefotografie eingeholt, und sein Schock-Potential verlor er an schnellere Medien wie das Fernsehen. Doch gerade weil die Geschichten vom Krieg, von der Straße und den Leuten, die sie bewohnen, weiterhin erzählt werden sollen, muss man dafür neue Sprachen finden. Diese mögen sich im kreativen Bereich der Kunst und Fotografie entwickeln oder in ganz anderen, unerwarteten Bereichen wie dem visuellen Essay, privaten Tagebüchern, Biografien, nicht autorisierten Reportagen mit Hilfe der allgegenwärtigen digitalen Fotoapparate und Handykameras. Gegenwärtig bestehen unendlich viele Möglichkeiten, die reale Welt zu beschreiben, und gleichzeitig gibt es eine neue Unsicherheit darüber, was als real zu bezeichnen ist – vielleicht ist gerade deshalb jetzt die Zeit für Neuanfänge.

Familienerzählungen und ihre zufällige Auflösung

Geeta Kapur

Die einzigen auch für Außenstehende interessanten Familienerzählungen enthalten Schlüsselwörter wie Distanz, Abwesenheit, emotionale Abgründe und schleichende Entfremdung zwischen den Mitgliedern. Auch ohne Detektiv zu spielen, verfolgen Fotografen diese Fährten und bedienen sich bei den geheimen Signifikanten, die diese beiden bedeutungsschweren Kategorien umgeben: Familie und Erzählung. Dass das Verlangen nach Verständnis für sogenannte Familientugenden zwangsläufig zum „Verrat" wird – begangen entweder von den Protagonisten selbst oder von der Kamera –, lässt uns das Pathos des Familienbilds erahnen.[1] Die Familienerzählung, die in diesem Essay aufgerollt wird, findet ihre zufällige Auflösung genau in dem nicht verhandelbaren „Leben" des fotografischen Bilds. Die Ontologie der Fotografie beruht auf ihrem indexikalischen Charakter, und die Familie, die entlang der *Spur* der Vorfahren lebt, ist eine wahre Fundgrube für beweiskräftige Fingerabdrücke und tatsächliche Übertragungen. Aber die Fotografie ist gleichzeitig entschieden ein darstellendes Medium, und das vergegenständlichte Familienfoto hat diesen ikonischen Status schon immer für sich beansprucht. Von einem Augenblick zum andern wechselt der Betrachter zwischen diesen beiden Zeichen und vertraut in beiden Fällen der unaussprechlichen „Wahrheit" der Bilder, da er darin schließlich das lebende Gesicht „wiedererkennt" (oder dies zumindest zwanghaft behauptet).[2]

---

1 Auch wenn Barthes in mancher Hinsicht von wissenschaftlicher und ideologiekritischer argumentierenden Fototheoretikern verdrängt wurde, so sind seine Thesen trotzdem zentral für diesen Essay, sind doch vor allem seine späten Schriften *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie,* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989 (frz. 1980), immer noch sehr aufschlussreich, da sie eine semiotische Lesart in eine phänomenologische Darstellung der Erfahrung des Betrachters übersetzen.

2 Seit den Anfängen der Fotografie im 19. Jahrhundert wurden in Indien massenweise Familienfotos produziert. Sie sind im wörtlichen Sinn in die Anthropologie eingebettet, da das beweiskräftige Bild Ethnie und Verwandtschaft „authentifiziert". Während die Heirat eine Gemeinschaft besiegelt, beherrscht „ethnos", der ethnische Clan, die Liebesbande. Frühe indische Fotografien zeigen aristokratische Familien in hierarchisch komponierten, für die (männliche) Nachkommenschaft gedachten Tableaus. Porträts von Frauen tauchen erst seit 1850 auf. Als Lala Deen Dayal 1892 das *Zenana* Studio eröffnete, kamen neue subjektive Aspekte ins Spiel. Die Frauen der Aristokratie und die einer ganz anderen Klasse zugehörigen Kurtisanen und „Nautch"-Tänzerinnen wurden nun mannigfach abgelichtet. Später verbreiteten sich auch alltäglichere Bilder von weiblichen Familienmitgliedern und von Frauen mit Kindern. Als ein einheimisches Projekt daraus wurde, bekam das fotografische Medium einen anderen „Look", ein subtil gezeichnetes kulturelles Ethos. Umso wichtiger, dass es sich der gerade aufkommenden Moderne verschrieb. Bengalische *bhadralok*-Paare suchten elegant eingerichtete Fotostudios auf, und ein neues indisch-viktorianisches Genre der Porträtfotografie entstand. Trotz strenger Etikette war es modernen Paaren hier erlaubt, ihre Liebe zu zeigen. Maharadscha Ram Singh von Jaipur, der fotografierende Prinz, hatte in den 1850er Jahren die Frauen seines Harems fotografiert. Auf einem Bild, das Lala Deen Dayal um 1890 aufgenommen hatte, sitzt H.H. Nawab Mir Mohboob Ali Khan (der sechste Nizam von Hyderabad), der seit seiner Jugend unentwegt fotografiert worden war, neben seiner Haremsfrau, der hübschen Sardar Begum Saheba. Er hat sich ihr zugewandt und berührt die Umrisse ihres Oberkörpers. ↔

Umrao Singh Sher-Gil
Marie Antoinette, vor einem Wandschirm stehend, ca. 1913. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Umrao Singh Sher-Gil
Umrao Singh Sher-Gil und Indira, umgeben von seinen Musikinstrumenten, 1922. Courtesy Umrao Singh Sher-Gil Estate

Ich schreibe in diesem Aufsatz über Umrao Singh Sher-Gils einbalsamierte und in sakraler Ehrfurcht vor dem „Blick des Todes" archivierte Bilder und über Vivan Sundarams digitale, auf Sher-Gils Familienalbum basierende Fotomontagen, mit denen er sie wieder aus der Versenkung holt, die verdrängte Familienerinnerung aufrollt und mit seiner Erzählung in die Welt zurückholt. Ich komme auch auf Pablo Bartholomews Schwellen-Bilder von Jugendlichen zu sprechen, die sich zwischen Spur und Darstellung ansiedeln und die analoge Fotografie als flüchtig und zugleich unauslöschlich wieder einsetzen. Und auf Ketaki Sheth, die mit ihren Bildern einen formalen Abstand markiert: zwischen Fotografin und platziertem Sujet, zwischen biologischen Gesetzen und performativen Formen. Dayanita Singh arbeitet mit Kontrasten: Die abgelichtete Person ist der furchtlose reale „Referent" mit einer ebenso unabhängigen wie zufälligen Existenz. Das Bild lässt sich so radikal verändern, dass es sich in ein hartnäckig „leeres" Zeichen verwandelt.

Sher-Gils Heimsuchungen

Umrao Singh Sher-Gils[3] Archivfotografien haben gewöhnlich ein sehr kleines Format (manchmal wurden sie in Fotoalben geklebt) und zeigen ausschließlich ihn selbst und seine Familie in einem bürgerlich-aristokratischen

---

↔ Im weit entfernten Tripura findet man das Selbstporträt (um 1885) eines anderen königlichen Fotografen, Maharaja Birchandra Manikaya zusammen mit seiner jungen Braut Manamohini (die unter seiner Anleitung ebenfalls anfing zu fotografieren). Sie schmiegt sich ohne die geringste Scheu an ihn, und gemeinsam inszenieren sie für und mit dem Apparat ihre grenzenlose Liebe. Ihr Blick soll Erinnerung und Zeit überdauern.

3 Der aus der Sikh-Aristokratie (der Majithias aus dem Punjab) stammende Umrao Singh Sher-Gil (1870–1954) heiratete die Ungarin Marie Antoinette Gottesmann während ihres Aufenthalts in Lahore/Indien. Ihre beiden Töchter Amrita und Indira wurden in Ungarn geboren und studierten später in Paris. Die Sher-Gils führten ein kosmopolitisches Leben, pendelten zwischen Indien und Europa hin und her. In diesem Kontext widmete sich Umrao Singh den Wissenschaften und entwickelte ein leidenschaftliches Interesse für Fotografie. Er schuf ein einzigartiges Dokument einer Kleinfamilie und seiner eigenen Person. Das Archiv besteht aus Hunderten von Negativen und Glasplatten, über zweitausend Vintageprints und ein paar seltenen Autochromen. Vgl. *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript* (Photoink: Delhi, 2008) mit einem Vorwort von Vivan Sundaram und einem informativen Essay „The Gaze of the Amateur" von Deepak Ananth.

Rahmen. Sher-Gil, der sein eigenes Ich im Spiegel der Linse auf klassisch narzisstische Weise inszenierte (seine Selbstbildnisse entstanden zwischen 1890 und 1948), analysierte systematisch, wie ein einsames, mit Körper und Seele, Wissenschaft und Philosophie, Sprache und Literatur experimentierendes Individuum sich selbst erschafft. Kurze Zeit liebäugelte er mit revolutionären, nationalistischen Tendenzen (1914–1918), was die britischen Kolonialbehörden (mit denen die Majithais, sein weiterer Familien-Clan, unter einer Decke steckten) jedoch zu verhindern wussten. Statt der revolutionären eröffnete sich für ihn und seine ungarische Frau eine glanzvolle kosmopolitische Welt. Tatsächlich boten die hochherrschaftlichen Domizile der Sher-Gil Familie in Lahore und Shimla, Budapest und Paris eine perfekte Bühne für „Performances" hybrider Identitäten und für inszenierte Maskeraden einer im Verschwinden begriffenen Bourgeoisie im Stil der 1920er Jahre.

Individuelle Differenzierung als Selbstverbesserung postulierend, beschwören Sher-Gils Fotografien sowohl ein „moralisches Leben" im westlichen Sinn als auch asketische Hindu- und Yogalehren. Sher-Gil, ein zurückgezogen lebender Mann mit majestätischem Auftreten, verlieh all diesen diversen Berufungen eine Gestalt. Sie reichten vom einsamen Studium der Wissenschaften bis zu abwechslungsreichen Experimenten in einem mit den neuesten technischen Spielereien ausgestatteten Werkraum, der gleichzeitig als Dunkelkammer diente. Teleskop, Grammophon, große und kleine Kameras, ein Minilabor und eine Hobelbank – alles war vorhanden. Seine Kamera dokumentierte diesen exzentrischen Status, der ihm erlaubte, den Mythos narzisstischen Untergangs zu pflegen und zu verarbeiten.

Dass die Erlösung, die Sher-Gil in seiner selbst gewählten Einsamkeit suchte und auch fand, nicht von Dauer war, hatte sowohl mit dem historischen Schicksal seiner Klasse als auch mit den Katastrophen zu tun, die seine geliebte Familie heimsuchten. 1941 starb, viel zu früh, seine Tochter Amrita, eine hochbegabte Künstlerin. 1948 nahm sich seine ungarische Frau, Marie Antoinette, das Leben. Das tragische Schicksal, das mit dem Tod Amritas über die Familie hereinbrach, verstärkte seine grüblerische Schwermut, aber schon bevor er direkt mit der Sterblichkeit konfrontiert wurde, drückten seine Bilder vor allem die melancholischen Aspekte des Mediums aus; sie stießen zu dem ontologischen Kern, dem existenziellen Grundgefühl der Fotografie, vor. In Roland Barthes' Terminologie dokumentieren Sher-Gils Bilder einen Augenblick, der bereits der Vergangenheit angehört (hier im Sinn dessen, was erwiesenermaßen *bereits passiert ist*), einen Augenblick, der vorweggenommen wird (das Gespenst des bevorstehenden Todes), und dazwischen das zeitliche Moment seiner „Entwicklung", das in diesem ontologischen Kontinuum einen Austausch in beide Richtungen ermöglicht.

In Sher-Gils besten Bildern verschmelzen die beiden Aspekte – Klasse und Sterblichkeit –, um eine moderne Tragödie durchzuspielen: Dazu gehören die letzten Aufnahmen von Amrita, schöner denn je, mit diesem verschwimmenden Blick einer Dahinscheidenden; von Marie

Antoinette, deren schwerer Körper, vom Fotografen immer noch liebevoll festgehalten, die Bürde ihrer kranken Seele trägt; von einer trauernden Indira, die wie ein Geist in Amritas Studio wirkt und, um sich abzulenken, auf dem Piano spielt. Gleichzeitig setzte sich Sher-Gil selbst ein Denkmal – als wolle er den ganzen Kummer vergessen, indem er sich fotografisch perfekt als Figur in einer orientalischen Saga inszeniert. Aber unter seinen späten Selbstbildnissen befindet sich auch eines, auf dem er wie ein verdrossener Prophet mit gerunzelter Stirn und wallendem Bart in die Kamera blickt, und dabei ein Buch mit einer Inschrift in Sanskrit gegen seinen mit einer Tunika bekleideten Oberkörper presst. Er gab ihm den ironischen Titel *My Manuscript and my Misery* (Mein Manuskript und mein Elend). Damit allegorisierte er am Ende doch nicht den Weisen, sondern den leidenschaftlichen Amateur: *amator,* derjenige, der liebt und immer wieder liebt und scheitert.[4]

In diesem Werk eines Amateurs war das Bild in jeder Beziehung Erinnerungsarbeit, richtete sich aber in seiner gewaltsameren Form auch *gegen* die Erinnerung: Auftritt des Enkels, Vivan Sundaram, der Sohn von Umrao Singh Sher-Gils jüngerer Tochter Indira.[5] Er erschafft das Familienalbum neu – zuerst liest er Sher-Gils Bilder als Familienchronik, dann als narratives Versprechen und schließlich als filmisches *Re-Take.* Da die Fotografien klein und bereits verblichen sind, beginnt Sundaram mit einem Miniaturformat. Der ostentative Pomp in den Häusern der Großeltern, die Stoffe, die Diwane und die Wandschirme, sowie der Mittelpunkt des indisch-ungarischen Hauses, der große Flügel, stehen ihm im Maßstab eines Puppenhauses zur Verfügung. Auch die großen Gefühle innerhalb der Familie, die herrschaftliche Haltung der Mutter, die Zwillingsoptik der beiden jungen Mädchen, die Erhabenheit des einsiedlerischen Patriarchen, werden auf diesen Puppen-Maßstab reduziert. Die inszenierte Gastlichkeit des Haushaltes verwandelt sich für den kindlichen Regisseur in ein Spektakel, und der ausgeklügelte Zirkus erscheint seinem beobachtenden Auge wie eine Glasmenagerie.

Als Künstler der dritten Generation nimmt Sundaram diese gefangenen Geister mit einer visuellen Besessenheit in Besitz. Seine Fotomontagen haben eine psychische Struktur, die mit dem Prozesshaften einer solchen Ausgrabung einige Ähnlichkeiten aufweist. Ein kleiner Junge späht durch einen Türspalt, um seiner Mutter beim Baden zuzuschauen, denn wie alle kleinen

---

4 Ebd. Ananth, „The Gaze of the Amateur".

5 Vivan Sundaram (geb. 1943), der seinen Großvater als Kind noch gekannt hatte, wuchs in einem Zuhause auf, wo der Geist seiner toten Tante Amrita allgegenwärtig war. Er studierte Malerei an der MS University in Baroda, Indien, und an der Slade School in London. Anfang der 1960er Jahre war er einer der ersten indischen Künstler, die ihre Ausdrucksmöglichkeiten multimedial erweiterten und Installationen, Fotografie und Video miteinbezogen. Die Arbeiten Sundarams, der sich für eine radikale, kontextuelle Kunst entschied, werden auf dem internationalen Kunstmarkt gehandelt. Er unterhält den Nachlass der Sher-Gils, trug viel biografisches und kritisches Material über die Sher-Gil Familie zusammen und schrieb auch selbst Bücher. Seine eigenen Fotomontagen mit Bildern aus dem Familienalbum begann er 2001. Vgl. *Vivan Sundaram: Re-Take of Amrita,* Sepia International und Alkazi Collection, New York, 2006.

Jungen ist er irgendwie in sie verliebt. Er wächst zum Künstler heran und entdeckt die verborgenen Formen des Erotischen. Seine künstlerische Berufung gestattet es ihm, zu einer höheren Form des Voyeurismus zurückzukehren, und er kann nun tatsächlich dieses beispiellose Privileg des Künstlers ausüben – mit dem Fetisch zu arbeiten. Er durchforstet umfangreiche Familienarchive und fördert wundervolle Fotos von seiner berühmten Tante zutage, die noch vor seiner Geburt starb und für ihn eigentlich nicht mehr zur Familie gehört, vor allem aber nicht tabu ist für erotische Fantasien – jung verstorben und im Alter von 28 auf dem Höhepunkt ihrer sexuellen Ausstrahlung. Inzwischen ist die Malerin Amrita Sher-Gil in der Geschichte des modernen Indiens zur Ikone geworden. Während Sundaram die Ikone offensichtlich auf seinen privaten Pfaden enträtselte – die Mutter-Sohn Erotik wurde auf die Tante mütterlicherseits verlagert –, verwandelte sie sich, in ihrer Funktion als früh verstorbene Künstlerkollegin, in ein Objekt der Verehrung. Öffentliche und private Lebenswege kreuzen sich.

Sundaram hatte die Familienfotos von seinem Großvater (Amritas Vater) geerbt. Das Archiv quillt über mit Porträts von Amrita und Selbstbildnissen von Sher-Gil. Er arrangierte Kamera, Schnur und Timer und porträtierte sich systematisch von der Jugend bis ins Alter als Einsiedler. Alternativ dazu ließ er Amrita posieren, die er häufig als junge, extravagante Frau zeigt, die im großen Drama des Lebens eine Hauptrolle spielen wollte. In diesem Pakt zwischen Fotograf und „Kundin" ist bereits eine sublimierte Erotik enthalten.[6] Der Vater, der die Schönheit seiner Tochter dokumentiert, erfüllt damit einen ihrer sehnlichsten Wünsche: den nach der ungeteilten Aufmerksamkeit der Welt. Ihre Augen bohren sich durch die Oberfläche des Bilds und blicken auf diesen Anderen hinter dem dazwischen geschobenen Vater und Fotografen. Viele Jahrzehnte später wird dieser Andere Sundaram sein, der Künstler-Neffe, der den unvergesslichen Blick auffängt (und erwidert), diesen Blick, der seine „verbotene" Lust erweckt. Aber er weiß auch, dass Amritas abwechselnd verführerischer und melancholischer Blick von ihrem Vater, seinem eigenen Großvater, mitgestaltet worden war.[7]

Aus Dutzenden solcher Bilder schneidet Sundaram Figuren und Objekte heraus, die er mit dem Fingerspitzengefühl eines Choreografen für neue Begegnungen in seine eigenen Konfigurationen „hineinkopiert". Erst nachdem er die Sher-Gil Chroniken in eine digitale Erzählung umgewandelt hat, erscheinen diese intersubjektiven Eigenschaften. Die Collage enthüllt, wie sehr das Auge der Kamera von der Selbststilisierung des Patriarchen in der Pose des Gelehrten abgelenkt wird, und wie das Ganze mit einer hellseherischen Vorahnung der aktuellen und post-

---

6 In einer mehrteiligen Installation, *The Sher-Gil Archive* (1993) stellte Sundaram vis-à-vis von Amritas Porträts die Selbstporträts Umrao Singhs auf, so dass die Blicke der Protagonisten sich kreuzten.

7 Für Fototheoretiker, die die Indexikalität der Fotografie verteidigen (den Pakt der Fotografie mit dem Realen/dem Referenten) gehören Sundarams digitale Montagen nicht hierher, da Sundaram aber auf eine Trennung von Ikonischem und Indexikalischem hinarbeitet, ist Barthes Poetik auch hier relevant.

Vivan Sundaram
Liebende, 2001. Courtesy Vivan Sundaram

Vivan Sundaram
Bürgerliche Familie: Spiegelfries, 2001.
Courtesy Vivan Sundaram

Vivan Sundaram
Studio: Dekoration aus den 1930er Jahren,
2001. Courtesy Vivan Sundaram

humen künstlerischen Karriere seiner Tochter einhergeht. Es ist eine schicksalhafte Zwickmühle, die Sundaram als Künstler und später auch als verantwortungsbewusster Biograf so zugänglich macht.

Ein selbst auferlegter Konflikt zwischen Verlangen und Hingabe lässt Sundaram in den labyrinthischen Tunneln der Familiensaga nach einem Weg suchen. Charakteristisch für seinen *Re-Take* ist der Transfer vom Analogen zum Digitalen. Über das Digitale bezwingt er seine eigenen Dämonen und geht über das Voyeuristische hinaus, um aus dem Bild Amritas einen neuen Fetisch zu gestalten. Er ist nicht mehr der nervöse Detektiv im Kreise der Familie, sondern jemand, der sich außerhalb, in einem befreienden ästhetischen Bereich befindet – in diesem Fall der Film-Ästhetik. Er mischt die Familienbilder neu und entwickelt so etwas wie ein Drehbuch.[8]

Sundaram hatte in den 1960er Jahren an der Slade School in London Filmgeschichte studiert. Als er drei Jahrzehnte später *Re-Take of Amrita* in Angriff nahm, wertete die französische *Nouvelle Vague* (ein Glücksfall in Bezug auf Amrita, die in den 1930ern mit ihrer Familie in Paris lebte und an der École des Beaux-Arts studierte) die Thematik von Sundarams fiktionalen Standbildern auf und lieferte ihm eine Sprache: für eine strukturelle Anpassung zwischen Schauspieler und Regisseur, zwischen Look und Action, zwischen Gesten und Erzählung. Und genau dieses Repertoire filmischer Szenografie versetzte ihn in die Lage, in der letzten Einstellung von *Re-Take* mit den winzigen Fotografien Szenarien zu erschaffen, die über schwüle Intimitäten des Sher-Gil-Clans hinausgehen und stattdessen europäische Städte, ungarische Landschaften, exotische Begegnungen evozieren.

Der Stil des Autors ist noch von ganz anderen Schichten überlagert. Als studentischer Kinogänger hatte sich Sundaram auch für das Avantgarde-Kino begeistert. Von den experimentellen Kurzfilmen lernte er, über die Romanze des gesättigten Bildes im modernistischen Kunstfilm

8 Sundaram arbeitete während den 1980er Jahren mit dem berühmten indischen Filmemacher Kumar Shahani an einem Drehbuch über Amrita Sher-Gil. Das Projekt wurde aber nie realisiert.

hinauszugehen und sich auf die formlosere, ja „krudere" Sprache des Untergrundfilms und später auch auf eine Video-Ästhetik der „Echtzeit" einzulassen. Indem er das, was als zeitgenössische „low art" gilt, in seine Arbeit integrierte – die Technik der digitalen Manipulation –, konnte er zwischen den Raffinessen der (modernistischen) Montage und ganz gewöhnlichen Photoshop-Tricks wählen.

Sundaram weiß, dass Sher-Gils Fotografien ganz dem quälenden Spiel mit der Vergänglichkeit entsprechen, die dem Medium innewohnt. Aber er weist auch darauf hin, dass die Toten mehr von sich und den Möglichkeiten des Seins preisgeben – preisgeben wollen – als wir, die wir auf das Werden fixiert sind, wahrhaben möchten. Im Transfer vom Analogen zum Digitalen erweckt Sundaram nicht die Toten zum Leben, sondern schöpft die im Tod verborgenen Möglichkeiten aus – die eines kontinuierlichen Seins, eines nie ganz vollendeten Werdens.

Sundarams Fotomontagen dekonstruieren nicht nur die Fotografien seines Großvaters, sondern die Fotografie überhaupt. Wenn die Fotografie sich durch ihre indexikalische Beziehung zu einer materiellen und sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit auszeichnet, so lässt die digitale „Schlüpfrigkeit" das Virtuelle zu – und nicht nur als eine tendenziell immer mit der Wahrheit verbundene Fiktion, sondern mit der Absicht zu stören und zu unterbrechen. Die Richtung muss stimmen: Sundaram, den die endlosen Verwandlungen der *dramatis personae* und das banale Verformen von Bildern bis an die Grenzen eines phantasmagorischen Exzesses nicht interessieren, verändert Sher-Gils Chronik durch das Zerlegen von Bildsequenzen, durch Rückwärtsbewegungen und Verdopplungen und schiebt so die neue Erzählung auf eine unbestimmte Ebene. Er ist sich bewusst, dass jemand, der in die indexikalische Natur der Fotografie eingreift, bei seinen Überschreitungen subtil vorgehen muss und im Wissen um die absolute Stumpfheit der bloßen Fotografie, die sich stets behauptet und nicht so einfach von ihrem digitalen Klon überlagern lässt. Sundarams Einsatz ist hoch: Seine Fotomontagen dekonstruieren die Trope der Wahrheit und lassen gewissermaßen die Wahrheit der Lüge erkennen.

So, wie wir waren

Die Bilder, die der junge Pablo Bartholomew von Familie und Freunden gemacht hat, zeigen keine gewöhnlichen Szenen einer fröhlich feiernden Jugend, sondern verwirren Sinne und Formen, sodass nur ein trance-ähnlicher Zustand diffuser Leidenschaft übrig bleibt. 1955 in Delhi geboren und aufgewachsen, war Bartholomew ein Aussteiger im Stil der Hippies. Bartholomew, der wegen Drogenkonsums von der Schule geschmissen wurde, ist Autodidakt: Als Teenager machte er Bilder, die in ihrem mitfühlenden Austausch zwischen Fotograf und Sujet seltsam „rein" wirken. Seine weitere Laufbahn als Fotojournalist ist eine kühne Selbst-Erschaffung auf der Weltbühne.

Pablo Bartholomew
Selbstporträt nach einer Drogennacht: der Morgen danach in meinem Zimmer; Neu-Delhi, 1976. Courtesy des Künstlers

Pablo Bartholomew
Maya, rauchend; Zarine mit einem Freund, Neu-Delhi, 1975. Courtesy des Künstlers

Pablo Bartholomew
Meine Eltern Richard und Rati zu Hause, Neu-Delhi, 1975. Courtesy des Künstlers

Der in einer kosmopolitischen, unkonventionellen Familie aufgewachsene Bartholomew[9] präsentiert sich zuerst frontal als zugedröhnter Jugendlicher, die Beine gespreizt, der Oberkörper nach vorne gebeugt. Bekifft schaut er in sein Objektiv wie in einen Spiegel und fixiert mit einem narzisstischen Blick sich selbst und gleichzeitig auch uns, während er sein Bild und seine eigene Gleichgültigkeit betrachtet. Um dieses „besoffene" Porträt – narzisstisch, spöttisch und direkt zugleich – gruppieren sich die Bilder seiner Freunde. Yusuf, von der Seite grell angestrahlt, steht in seinem zerknitterten Mantel neben einem Getränkewägelchen vor einer nackten Wand: ein Protagonist in diesem jugendlichen Schauspiel, Tramp, Kellner in einer Drogenhöhle und jederzeit bereit, in diese Seelenschwere abzugleiten, die nur die Jugend kennt. In einer klaren Choreografie tauchen immer wieder Tänzer, Schläfer, Träumer auf: sich wiegende, langhaarige Schulfreunde, dandyhafte Trios im Haschischrausch, auf einem Hotelbett ausgestreckt. Bartholomews Chiaroscuro-Bilder drücken eine Art „Wahrheit" über den beinahe unschuldigen Körper aus, auch wenn eine solche Unschuld von diesen frei erzogenen, in der rasant sich verändernden indischen Metropole aufgewachsenen Kids höchstwahrscheinlich verspottet würde, wohingegen ihre eingebildete Promiskuität Welten auftut.

Der Sfumato-Effekt von Bartholomews Schwarz-Weiß-Fotografien erklärt sich durch den Umstand, dass er bei vorhandenem Licht in Räumen mit schwachen Glühbirnen oder draußen im trüben Licht von Straßenlaternen fotografierte. Hinzu kommt, dass er aus dem billigen Filmmaterial so viel wie möglich herauszuholen versuchte und in der Hobby-Dunkelkammer seines Vaters nur begrenzte

9 Pablos Vater, Richard Bartholomew (1926–1985), ein burmesischer Emigrant, der sich in Delhi niedergelassen hatte, galt in der indischen Kunstszene als wichtiger Kritiker. Er war auch ein außergewöhnlich sensibler Fotograf, ein Umstand, der für Pablos Leben und Arbeit entscheidend war. (Vgl. *Richard Bartholomew: A Critic's Eye*, Chatterjee & Lal, Photoink, Mumbai/Sepia International, New York, 2009). Aveek Seen schrieb einen aufschlussreichen Text für diesen Ausstellungskatalog, das Nachwort stammt von Pablo Bartholomew). Pablos Mutter, Rati, lehrte Literatur an der Universität von Delhi und war in der Theaterszene Delhis aktiv. Pablo verdankt seinen Kunstverstand einem familiären Umfeld, das Zugang zu moderner Kunst, Theater, Kino und Fotografie hatte.

Tonabstufungen erreichen konnte. Beim Abstimmen technischer Mittel auf ästhetische Zwecke, scheint er ein vielschichtiges Bild zu bevorzugen, in dem sich Werden und Sterblichkeit wie Sedimentschichten übereinander legen. Quälend im Zyklus von Leben und Tod, in den sich die Jugend so unbekümmert stürzt, ist vor allem die Leichtigkeit, mit der die existenzielle Bürde des Todes behandelt, gehätschelt, beiseitegeschoben und weitergegeben wird.

Diese frühen Fotografien bilden den Kristallisationskern der anderen „Outsider"-Bilder Bartholomews, die zwischen 1972 und 1982 entstanden.[10] Vom harmlosen Herumvagabundieren bis zu sehr viel härteren Realitäten wird alles abgedeckt. Aus dieser Zeit stammen zum Beispiel das schonungslose Porträt einer befreundeten Drogensüchtigen, einer Dänin,[11] die sich ihre Spritzen in einer der Opiumhöhlen im Zentrum Delhis setzt, wo sich Bartholomew nach der Schule herumtrieb, sowie Bilder von Eunuchen in seiner Nachbarschaft, ebenso wie die in Bombay aufgenommenen Bilder von Filmstatisten, Prostituierten, Lumpensammlern und am Ende ihres Wegs angelangten menschlichen Wracks in den Straßen der Metropole. Es folgten weitere, in eigener Regie realisierte Projekte, wie z.B. die eindrucksvolle Serie von chinesischen Gastarbeitern in Tangra (Kalkutta), die erkennen lässt, dass seine Sympathie nicht nur den mehr oder weniger freiwilligen Aussteigern gilt, sondern auch den marginalisierten Gemeinschaften und Klassen. Natürlich handelte es sich dabei um ein klassisches Genre – der Ausgestoßene, der Außenseiter, aber für das Auge der Kamera wesentliche, ja, ihm quasi innewohnende Mensch. Wenn diese Arbeiten in Bartholomews Werk einen besonderen Platz einnehmen, dann als Teil seiner jugendlichen Selbstbehauptung. Zusammen mit seinen Bildern von Liebe und Freundschaft zeichnen sie sich durch extreme Verletzlichkeit aus. Sie fallen aus dem Rahmen, weil er einer der ersten indischen Fotografen war, der die gesellschaftlichen Verhältnisse innerhalb eines existenziellen Kontinuums sah und auch zeigte – als Schicksale, die aus Erniedrigung, Entfremdung, Unnachgiebigkeit und Kampf bestanden. Sieht man diese Bilder als allgemeinen Ausdruck des menschlichen Leidens, so kündigen sie bereits seine spätere Karriere als internationaler Bildreporter an, der rund um den Globus Naturkatastrophen und politische Konflikte dokumentiert, der ständig unterwegs ist, schnell auf den Auslöser drückt und schreckliche Bilder liefert, deren Format dem der Bildreportagen in den bereits begierig auf sie wartenden News-Magazinen entspricht.[12]

10 Damals arbeitete er für NGOs, für Theater, Mode und Film. Er machte auch die Standfotos für Satyajit Rays *Shatranj ke Khilari* und später, 1982, für Richard Attenboroughs *Gandhi*.

11 1975 gewann der zwanzigjährige Bartholomew den ersten Preis des World Press Photo Award für seine Serie über Morphiumsüchtige mit dem Titel *Time is the Mercy of Eternity*.

12 Er fing mit 120mm-Film an und arbeitete später mit einer 35mm-Filmkamera. Sein fotojournalistisches Werk ist ausschließlich in Farbe, seit 2000 arbeitet er digital. Ab 1983 fotografierte er zwanzig Jahre lang für Gamma Liaison, eine Agentur mit Sitz in Paris und New York. Zu Beginn seiner Laufbahn dokumentierte er die Chemiekatastrophe von Bhopal, in die riesige Konzerne verwickelt waren (Union Carbide), und sein Bild vom Begräbnis eines Kleinkinds gewann 1984 den World Press Photo Award als Bild des Jahres. Rasch kamen wichtige Aufträge und internationale Anerkennung, und Bartholomew wurde als Fotojournalist weltbekannt.

2007, beinahe drei Jahrzehnte später, stellte Bartholomew diese frühen Fotos aus.[13] Ironischerweise scheinen sie weder einen „Plot", noch eine einzigartige Erzählung zu enthalten, die das „Porträt des Künstlers als junger Mann" zur Geltung bringen. Als exzentrische Dokumentation paktieren sie auf nachhaltige Weise mit der Erinnerung. Ihr (retrospektiv gesehener) zeitgenössischer Charakter verweist auf ein elegisches Nachleben und lässt vor unseren Augen das Paradox des fotografischen Bildes erstehen. Im schnellen „Abdrücken" ist bereits das Motiv der Zeit enthalten, die immer schon der Vergangenheit angehört. Auch wenn aus diesem Grund ein Bild oder bestimmte ausgewählte Bilder hoffnungslos nostalgisch wirken, bedeutet die Vergangenheit als Bild zwangsweise Erneuerung. Ein Bild, das dokumentiert, wie wir waren, wird in der Gegenwart zu einer Gelegenheit, den süßen Vogel Jugend zu verewigen. Diese in eine Warteschleife gelegte Punktualität, dieses aufgeschobene Versprechen, geht mit ihrem bescheidenen Sprung weit über die Bilder von globalen Katastrophen hinaus, die Bartholomew später aufgenommen hat. Diese frühen Bilder sprechen stattdessen von dem vorherrschenden Glauben an Utopien zur Zeit ihrer Entstehung. Was Bartholomews frühes Werk so aussagekräftig macht, ist der Umstand, dass man in den 1960er und 70er Jahren tatsächlich die Welt erneuern wollte, mit dem Geist der Jugend und durch die Jugend.

Ein Maß der Distanz

Selbst wenn sie frontal und aus nächster Nähe aufgenommen wurden, bewahren Ketaki Sheths Zwillinge ihre Distanz.[14] Biologisch „überdeterminiert" und von merkwürdigen Erbanlagen gezeichnet, werden sie von unserem verwirrten Blick stigmatisiert. Doch die Zwillinge tragen auch selbst die Stigmata ihrer Herkunft – ein Unterschied, der auf genetischer Andersartigkeit beruht, trennt sie für immer von den normalen Vertretern der menschlichen Rasse. Deshalb ist es umso verstörender, wenn man innerhalb ihrer erklärten Gleichheit feine Unterschiede entdeckt. Als paradoxer Makel in einer bereits verstörenden genetischen Anlage sorgen sie für zusätzliche Verwirrung. Auf diesem unsicheren Boden der Wahrnehmung strauchelnd, betritt man den verschwommenen Bereich der Zwillingsidentität wie ein unheimliches Horrorszenario.

---

13 Bartholomew hat vor Kurzem siebzig (aus Tausenden von Negativen ausgewählte) Fotografien eingescannt, ausgestellt und veröffentlicht. *Outside In, 70's und 80's. A Tale of 3 Cities* (Bodhi Art, Delhi/ Mumbai/ New York, 2008) ist ein visuelles „Tagebuch seines Lebens als Teenager" aus den Jahren 1972–1980 (zwischen siebzehn und fünfundzwanzig). Es enthält einen ausgezeichneten Text von Aveek Sen.

14 Vgl. Ketaki Sheths *Twinspotting: Photographs of Patel Twins in Britain and India* mit einem Vorwort von Raghubir Singh und einer Einleitung von Ketaki Sheth (Dewi Levis, Stockport, UK, 1999). Neuere Kommentare zur *Twin Series* findet man in Deepak Ananths Essay „Self etcetera" in *Self and Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography,* herausgegeben von Devika Daulet-Singh und Luisa Ortinez (Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, Vitoria-Gasteiz y Lunwerg editors, Barcelona 2009).

Der Fotograf/Betrachter tastet nach etwas Vertrautem, was die Protagonisten – diese in England und in Guajarat[15] lebenden, mittelständischen Patels – auch bereitwillig anbieten. Ihre Aufteilung und Verdoppelung haben sich *davor* ereignet: während der Befruchtung, während der Entwicklung der Erbanlagen und dem Wachsen des Fötus im mütterlichen Schoß. In der phänomenologischen Begegnung mit dem Bild selbst erweitert sich der Blick der Zwillinge ohne ihr Zutun – zwei beinahe identische Augenpaare, die unsern Blick erwidern und ihn wie in einem Schraubstock festhalten. Der Betrachter empfindet eine Art voyeuristisches Vergnügen, das Bedürfnis, genauer hinzuschauen und sich anzueignen, was gleichzeitig unwiderstehlich und fern erscheint. Für den Betrachter zeichnen sich die eingerahmten Zwillinge durch einen fetischisierenden Blick aus, der demjenigen Blick ähnelt, der aus der männlichen Angst vor einem (sexuellen) „Mangel" entsteht (seit den 1970ern eine oft analysierte Trope der psychoanalytischen Lektüre von Filmbildern). Das Phänomen der Zwillingskörper und ihr intensivierter Blick rufen beim Betrachter den nagenden Wunsch hervor, diese Laune der Natur durch das bloße Betrachten in der Gestalt eines Doppelgängers fassbar zu machen.

Ketaki Sheth
Ram und Lakhan vor ihrem Tabakfeld, Ode, Gujarat, Indien, 1998. Courtesy des Künstlers und Sepia/The Alkazi Collection of Photography

Ketaki Sheth
Deepa und Daksha in Deepas Zimmer, Upper Norwood, London, 1997. Courtesy des Künstlers und Sepia / The Alkazi Collection of Photography

Sheth geht bei ihrer Dokumentation wie eine Sozialanthropologin vor, sie notiert Stammbaum, Habitat, Klasse und Begabung der Zwillinge, die sie in England und Indien ausfindig gemacht hat, und kehrt immer wieder in deren ursprüngliche „Heimat" zurück. Sie verbindet so Stadt und Land, Städte und Nationen im Kontinuum der Migrationsbewegungen des 20. Jahrhunderts. Das Herzstück der Dokumentation ist natürlich die Fülle eleganter, aber (auf den ersten Blick) konventioneller Bilder einer von Clan-Strukturen geprägten Familie.[16]

15 Vgl. Sheths *Twinspotting*, (ebd.): Sie führte für ihr dokumentarisches Projekt ein genaues, beinahe schon anthropologisches Tagebuch, in dem sie die Arbeits- und Lebensgewohnheiten und die häusliche Umgebung der Patel-Gemeinschaft aufzeichnete. Die Schauplätze waren Charotar in Gujarat, im Westen Indiens, das ländliche Kernland der Patels und die Vorstädte Englands, wo sich zahlreiche Patel-Familien angesiedelt hatten (viele kamen auch mit der Emigrationswelle von 1972 aus Uganda).

16 Die 1957 in Bombay geborene Ketaki Sheth stammt aus einer großbürgerlichen, nationalistisch eingestellten Familie. Sie studierte Literatur an der Bombay University und machte 1980 ihren Master in Communication Arts an der Cornell University, USA. ↔

Sheth komponiert ihre verletzlichen Sujets sehr vorsichtig, denn diese Verletzlichkeit ist eine *a priori* Annahme des fotografischen Blicks. Sie arbeitet mit einem quadratischen Bildformat und achtet peinlich genau auf die Ästhetik des Bilds: auf eine matte, perfekte Oberfläche, tiefe Schatten und eine präzise Tiefenschärfe, auf frontale, halb-nahe Porträts innerhalb eines studioähnlichen Raums, bei dem es sich offensichtlich um eine Inszenierung mit der kontrollierten Theatralik eines Tableaus handelt. Diese zu wundervollen Schwarz-Weiß-Abzügen komprimierten Erzählungen mit einer bedeutsamen Geste, erfüllen alle Konventionen des Porträts, gehören also zur klassischen Fotografie. Man fragt sich, wie der fotografische Blick diese voyeuristische Neugierde, diese metaphysische Verstörung, dieses unheimliche Gefühl auslöst?

Als erstes fällt auf, dass die Performance der posierenden Protagonisten ein fester Bestandteil ihrer Zweisamkeit ist. Schließlich gehört es unwiderruflich zu ihrem Dasein, dass sie sich ständig im Andern spiegeln müssen; dass sie den Anderen in ihrem Ich erkennen, und sich dann von diesem andern Ich wieder abgrenzen. Sheth, die diese gewissermaßen hermetische, in sich geschlossene Performance zu schätzen weiß, findet anschmiegsame wie auch konträre Strategien, um damit umzugehen. Zuerst stellt sie die Zwillinge völlig gewöhnlich dar, sie entwirft eine einfache Vignette ihrer häuslichen und gesellschaftlichen Umgebung, ihrer sozialen Herkunft und ihres Berufs, die sie dann mit ihrer augenfälligen (wenn auch unbewussten) Maskerade besiegelt.

Die meisten Bilder zeigen die Zwillinge, wie sie sich berühren: Sie hängen oder lehnen sich aneinander an, verflechten Arme, Hände und Oberkörper. Dies gleicht einer vorgeburtlichen Erinnerung und erscheint gleichzeitig wie ein einstudiertes Maskenspiel. Vielleicht sind die Bilder auch Ausdruck für den sozialen Zusammenhalt innerhalb des unternehmungslustigen aber familienbewussten Patel-Clans. Natürlich gibt es zwischen dem Auftritt der in der englischen Diaspora lebenden Zwillinge und dem ihrer in Gujarat lebenden, bäuerlich-ländlichen Verwandten große Unterschiede – die erstgenannten sind selbstsicherer, aber durch identische Kleidung, Frisuren und Accessoires auch stark typisiert. Bei allen Zwillingen verstärkt Sheth deren Doppelgänger-Fantasien, ihren Wunsch, ein Paar zu bilden, indem sie weitere identische Dinge hinzufügt – Fahrräder, Flaschen, Bücher, Sofas, Schreibtische, etc. – und mit Hilfe von Licht und Schatten, gemusterten Textilien und formalen Arabesken die Figuren und Gegenstände miteinander verbindet.

Was ihren verwandtschaftlichen Status betrifft, so sind Shets Zwillinge Familie und auch *nicht* Familie. Vor allem aber komplizieren sie die Familienerzählung, indem sie das Zufällige, das Nicht-heimelige in sie einschreiben. Während die Zwillinge gerastert werden – durch ihre biolo-

---

↔ Anschließend belegte sie kurzzeitig einen Fotokurs an der New York University. Ihr Mentor war der bekannte Fotograf Raghubir Singh. 1986 begann sie als Fotografin in Bombay zu arbeiten, später lebte sie eine Zeitlang in London (wo sie das *Twins*-Projekt in Angriff nahm), kehrte aber wieder nach Bombay zurück. Sie ist eine der wichtigsten Fotografinnen Indiens und wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet und international ausgestellt.

gische Anlage, die grafische Gestaltung der Fotografie und den anthropologischen Bauplan, der die Stammbäume der Patel Familien/Clans ergänzt – verführen sie den Zuschauer dazu, sich für die Ausnahme einzusetzen: die menschliche Ausnahme.

Die Patel-Zwillinge, deren Auftreten, Aussehen, Haltung und Gestik durch den fotografischen Rahmen noch hervorgehoben werden, wechseln zwischen Solo- und im Doppel dargebotenen Akten ab, immer wieder taucht auch ein unabdingbar mit ihnen verbundener Schatten auf, der von der Fotografin, wie auch von ihren eigenen Körpern eingefügt wird, und der ihre Maskerade spaltet und auflöst. Die letzten Bilder weisen dieses besondere Pathos auf, das zum unfreiwilligen „Ausagieren" für den Blick eines Anderen gehört. Sheths Arbeiten können als Versuch gedeutet werden, die Zwillinge als Hypostasen abzubilden, die gleichermaßen für Potenz und Mangel stehen, für die mythischen und psychoanalytischen Möglichkeiten, die eine so umfangreiche und faszinierende Literatur über das Phänomen hervorbrachten – und letztlich auch die phänomenologische Begegnung selbst zwischen und mit den Zwillingen. Sheths Zwillinge übersetzen (und verdoppeln) die Trope des Narzissmus (Narziss war in der Mythologie, wie in der Psychoanalyse schon immer sehr beliebt) in Wesensmerkmale, die charakteristisch sind für die Fotografie: für die faszinierende Begegnung zwischen uns und dem (fotochemischen) „Geist", der bereit ist, unseren Blick zu erwidern.

Ketaki Sheth
Sanjiv und Sandip im elterlichen Laden, The Apollo News, Ascot, UK, 1996.
Courtesy des Künstlers und Sepia / The Alkazi Collection of Photography

Ihre kreatürliche Andersartigkeit scheint die Zwillinge mit einem besonderen Sex-Appeal auszustatten; die Paarungs-Metapher – sie kann sich auf die sexuelle Vereinigung oder auch auf das androgyne Aussehen beziehen – hat sowohl einen inzestuösen wie auch religiösen Verwandtschaftsaspekt. Das auf Blutsbanden und Heirat basierende Verwandtschaftsverhältnis ist sowohl biologisch als auch anthropologisch zu verstehen, und Sheths Fotografien können als Kommentare zu diesem Pakt zwischen den beiden Disziplinen gelten. Jede Fotografie erzählt eine Geschichte vom Umgang mit Arten, mit den Launen der Natur, mit Ur-Völkern, gesellschaftlich klassifizierten/kolonialisierten oder anderweitig taxierbaren Kategorien wie Klasse und Geschlecht. Aus Sheths Praxis lässt sich noch mehr herauslesen, wenn man beobachtet, wie sie auf diese Geschichte verweist und sie kritisiert, und mehr noch, wie sie diese funktionale Eigenschaft der Fotografie sieht, wenn sie sich durch Veränderungen dieses wandelbaren Mediums umkehrt. Die Indexikalität, diese Mission, eine objektive Realität zu dokumentieren, gehört ontologisch zur Fotografie. Aber die Fotografie besitzt auch immer noch diese ursprüngli-

che Magie aus einer Zeit, als man noch glaubte, die Kamera könne das Leben, wie auch die Seele einfangen und festhalten – eine kreative alte Illusion, von der die fotografische Bilderwelt heute noch zehrt. Sie versetzt Vorstellung und Fakt von der Indexikalität in die Unterwelten einer geisterhaften Existenz und erreicht eine Form der Darstellung, die zur Ikone wird.

Durch und über die unvermeidliche Ethnografie des Fotoarchivs hinaus, stellt sich die Frage nach einer Ästhetik – als Rahmenvorgabe, als die vom Autor gewählte Position. Sheth arbeitet vor allem im dokumentarischen Genre, auf (und abseits, an den Rändern) der städtischen Straße,[17] und strebt im Rahmen einer hochmodernistischen Ästhetik eine Position an, die ihr den „entscheidenden Augenblick" zugesteht, wobei sie sich (in der Tradition Henri Cartier-Bressons) nicht nur der ästhetischen und ethischen Aspekte ihrer Präsenz bewusst ist, sondern auch ihrer Rechte und Verantwortlichkeiten als Fotografin. Ihre besten Fotos entstehen durch das Glück des Zufalls oder vielmehr durch die ehrenwerte Hilfe des überraschend Menschlichen im Alltagsleben. Der dem Abkommen zwischen Fotografen und Sujet eingeschriebene entscheidende Augenblick kann als eine Bezeugung des Lebens gelten, da es dabei auch immer ums Überleben geht.

Als Sheth diese sorgfältig vorbereitete Zwillingsserie in Angriff nahm, fest entschlossen, spontan und ehrlich auf die unmittelbare Menschlichkeit ihrer Sujets zu reagieren, wechselte sie die Register: Sie zwang die Dokumentarfotografie, dieses wissenschaftlichste aller Bildverfahren, einen Zustand pränataler Symbiose zu erraten, zu simulieren und darzustellen. Sie schien eine absolute Laune der Natur vorzeigen zu wollen, die eine feste Form und zwei Schicksale zeitigte. Sie fotografierte die Zwillinge, als seien sie aus der großartigen Gebärmutter der Natur gezogen worden – in den Abgründen des Imaginären schwimmend oder darin ertrinkend. Geboren als Ideal (als Kopie des Originals) und gleichzeitig als Simulation (als Kopie einer Kopie) sind die Zwillinge Stellvertreter; reif für eine sakrale Darstellung – als zu Fleisch und Blut gewordene Inkarnationen!

„Go Away Closer"

Die Komplexität ihrer fotografischen Arbeiten der letzten 25 Jahren verpflichtet uns, das umfangreiche Werk von Dayanitha Singh immer wieder neu zu betrachten und seine interreferentiellen Bedeutungen differenziert herauszuarbeiten.[18] Singh arbeitet mit Widersprüchen und schleichenden Übergängen, die übliche Epochen- und Genrezuordnungen hinfällig werden lassen. Sie bezieht sich auf die Tradition (den Anandamayi Ashram in Varanasi), auf zeitgenös-

17 Sheth, die Jahrzehnte lang in Bombay/Mumbai gelebt hatte, durchforschte und dokumentierte dort die öffentlichen Räume, kulturellen Zwischenräume und die bunte und mobile Bevölkerung. Eine Auswahl aus diesem Korpus findet man in *Ketaki Sheth: Bombay Mix: Street Photographs* mit einer Einleitung von Suketu Mehta, (Sepia International: New York, Dewi Lewis: Stockport, UK, 2007). Zurzeit fotografiert Sheth die Sidis, eine Gemeinschaft von Afrikanern, die seit langem im Westen Indiens leben.

sisches Spektakel (Saroj Khans Bollywood Tanzchoreografie), die ausgebeuteten Klassen und absolute Armut (die erbärmlichen Behausungen von Prostituierten, Straßenkinder, Aids-Opfer und die bettelarmen Insassen einer Irrenanstalt), sowie auf alten und neuen Reichtum. Ihre Bilder beschäftigen sich mit Familien und Ausgestoßenen, Beziehungskonventionen und Stilbrüchen, so zum Beispiel wenn ihre Protagonisten ihr Schicksal protokollarisch ausagieren – wie in der rhetorischen Geste Mona Ahmeds, eines mit Singh befreundeten Eunuchen, oder in einer Serie von Familien-Tableaus.

Dayanita Singh
Die Chopra-Cousinen, Neu-Delhi, 1999.
Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

Auf der Suche nach einer Ästhetik formaler Schönheit und vernachlässigter Emotionen wie der Ekstase und des unerlösten Verlusts, durchforstet Dayanita Singh all diese Themen und geht gleichzeitig über sie hinaus. Sie flüstert „go away closer" (wörtlich: geh näher weg), wenn sie auf den Auslöser drückt: „away, away …" Sie spricht das Sujet oder vielmehr das fotografische Bild an, das unmittelbar, konkret und gleichgültig ist, d.h. indexikalisch, immanent, aufdringlich und bereits tot in seiner absoluten Vergangenheit. Um ihr Herz gegen den Verlust des Geliebten zu wappnen (oder vielleicht auch als widerwilliger Ausdruck der Zuneigung), sagt sie es auch zu sich selbst: go away closer – geh näher weg.

Weder eine Form familiärer Zugehörigkeit, noch eine verbindliche Erzählung über Beziehungen, erstreckt sich dieses Projekt Singhs doch über knapp zehn Jahre (1992–2002).[19] Sie fotografierte indische Familien der unteren oder oberen Mittelschicht, zuerst aus ihrem unmittelbaren Freundeskreis, dann Familien in Kalkutta, die sie über Beziehungsnetze kontaktierte, auch in Goa und anschließend in Bombay, wo sie Parsi-Familien porträtierte.[20] Während dieser Zeit zog sie von einem Haus zum anderen, in denen sie problemlos wohnen konnte und bewegte sich in den Familien, die sie aus Prinzip nicht kritisierte, über die sie nie abfällig redete, gleichzeitig weigerte sie sich aber, sich zugehörig zu fühlen oder sich anderweitig einzufügen.

---

18 Die 1961 in Delhi geborene Dayanita Singh wuchs bei ihrer Mutter Nony Singh auf, die ihre Familie in den Mittelpunkt ihrer fotografischen Tätigkeiten stellte und damit den Weg bereitete für die spätere Karriere ihrer Tochter. Dayanita Singh studierte Visuelle Kommunikation am National Institute of Design in Ahmedabad und Fotojournalismus und Dokumentarfotografie am International Center of Photography (ICP) in New York, wo sie bei Mary Ellen Mark eine Assistentenstelle hatte. Sie arbeitete als Fotojournalistin für größere internationale Zeitschriften, hat dann aber dieses Kapitel für sich abgeschlossen. Ihre Arbeiten sind seit über einem Jahrzehnt auf dem internationalen Kunstmarkt vertreten und werden in allen größeren Museen und Galerien gezeigt. Seit 1989 in Delhi ansässig, wechselt sie immer wieder den Aufenthaltsort und ist ständig auf Reisen.

19 Für dieses Projekt bekam sie 1997 ein Robert-Frank-Stipendium.

Doch ihr Entscheid, Familien zu fotografieren entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Anfang bis Mitte der 1980er Jahre hatte sie Aufträge internationaler Agenturen abgelehnt, die von ihr Bilder vom abstoßenden Gesicht indischer Metropolen haben wollten. Sie war zu der Überzeugung gelangt, dass sie, wie auch ihre Sujets durch eine solche öffentliche Zurschaustellung ohne Aussicht auf Unterstützung oder Besserung ein noch erbärmlicheres Bild abgaben. Da sie spürte, dass sie keine Aktivistin war, beschloss sie stattdessen Leute aus ihrer Schicht abzulichten, deren Klassen-Privilegien ihr einen freien Umgang ermöglichten – als Fotografin/Künstlerin und als globale Nomadin. Wenn es jedoch der sozialanthropologische Aspekt war, der Singh zu diesem Rückzieher veranlasst hatte, so war natürlich auch das „Familien"-Porträt keineswegs frei davon. Im Gegenteil. Ihre Familienfotos haben einen komplexen kulturellen Hintergrund, der anthropologische Vergleiche geradezu herausfordert. Außerdem haben sie ähnliche Absichten: Wie sie selbst erklärte, fing sie gerade dann damit an, Familien und deren Zuhause zu fotografieren, als die indische Großfamilie und vielleicht sogar die Kleinfamilie bereits Auflösungserscheinungen zeigten.[20] Will sie die Familie als Institution – wenn nicht für sich selbst, dann doch für die porträtierten Familienmitglieder – wieder in Stand setzen?

Das Familienfoto schlummert im Unbewussten wie eine beleidigte Ikone, welche der Sehnsucht und den Schuldgefühlen eines modernen Individuums eine neue Gestalt gibt; eines Individuums, das sich vom behaupteten familiären Zusammengehörigkeitsgefühl dieser Institution losgesagt hat. Unterdessen ist die Familie in zahlreichen Bildern auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert und ebenso ausgiebig analysiert worden. Um nur auf einen besonders auffälligen Kontrast hinzuweisen: So wie wir gelernt haben, uns gegen den Humanismus der Ausstellung *Family of Man*[22] zu wehren, akzeptieren wir heute auch Pierre Bourdieus Analyse des (falschen) Begriffs von Liebe im Bild der Mittelklassefamilie.[23]

Wie viele andere Fotografen, arbeitet Singh mit ihren Freunden/Kunden zusammen, um eine komplette Szenografie zu entwerfen: Kulissen mit antiken Möbeln, Familienkleinoden und anderen augenfälligen Gegenständen, die den *bjadralok* oder quasi kosmopolitischen Status betonen. Sie lädt die Angehörigen verschiedener Generationen ein, sich so zu gruppieren und darzustellen, wie es ihrem Lebensstil, ihren Wünschen und ihrem Ehrgeiz entspricht.[24] Sie benutzt

---

20 Eine oft fotografierte Gemeinschaft, vgl. die langjährige Arbeit über Parsen der in Bombay ansässigen Fotografen Sooni Taraporevala und Mahendra Sinh.

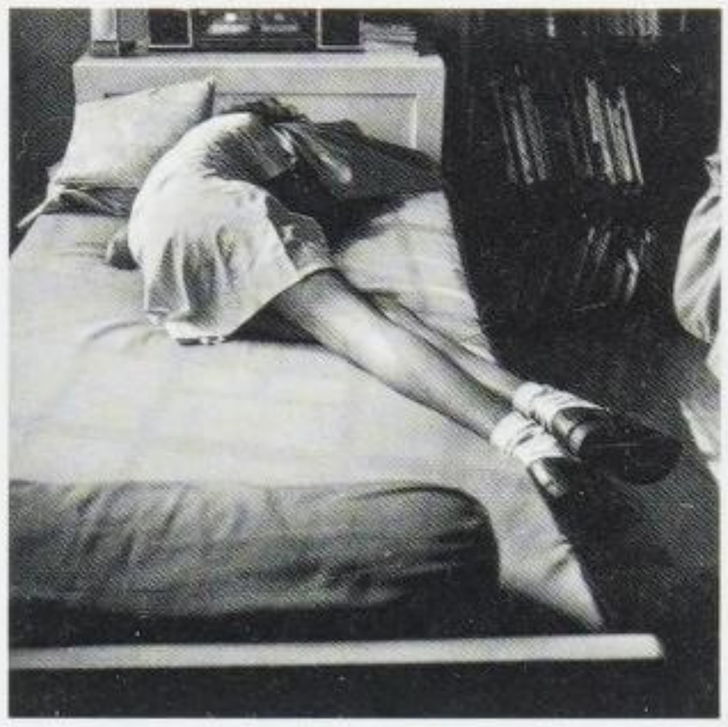
21 Vgl. Dayanita Singhs Einleitung „A Photographer's Daughter", in *Privacy, Dayanita Singh,* Steidl, Göttingen, 2003.

22 *Family of Man* (500 Fotografien von beinahe 300 Fotografen aus 68 Ländern, in 38 Ländern ausgestellt) wurde von Edward Steichen kuratiert und 1955 zum ersten Mal im Museum of Modern Art, New York, gezeigt. Obwohl die Ausstellung „universelle" humanistische Werte aus dem typisch amerikanischen Blickwinkel des Kalten Kriegs vorstellt, hat sie als bedeutendes Dokument aus der Mitte des 20. Jahrhunderts einen sentimentalen Stellenwert.

23 Pierre Bourdieu u.a., *Photography: A Middle-brow Art* Polity Press, Cambridge, 1990.

24 Vgl. *Privacy: Dayanita Singh.*

eine klassische Mittelformatkamera mit Stativ, die ideal ist für Aufnahmen aus mittlerer Entfernung. Trotzdem entgeht dem Betrachter nicht, dass sie diese sorgfältige Inszenierung und die klassischen Tendenzen dieses quadratischen Formats gleichzeitig unterminiert. Da Familien wie Erzählungen gleichermaßen ein Happy-End herbeiwünschen, wird eine sensible Fotografin wie Singh sich dem Melodrama (das bereits in der Form des Tableaus angelegt ist) eher kritisch annähern, um es mit anderen Annotationen zu versehen; oder in anderen Worten, um das Protokoll der damit einhergehenden (ethischen) Verwandtschaftsformen zu unterwandern. Während viele Ansätze von Familiengeschichten für Frauen eine Gelegenheit sein können, sich selbst darzustellen (oder sogar sich stark zu zeigen), offenbaren diese Bilder zugleich die Eitelkeit und Überspanntheit des „Weiblichen als Maskerade" und ähnlicher Konventionen, die das Matriarchalische mit einem Heiligenschein versehen, das weibliche Opfer einschreiben und im Hinblick auf die Institution der Familie böse Absicht und gute Fiktion unheilvoll miteinander vermischen.



Dayanita Singh
Poppy, 2006. Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

Im Zeitalter der Globalisierung und Atomisierung müssen Familien ewige Tugenden wie Stärke, Rückhalt und Autorität behaupten. Gleichzeitig halten sie an einer Art von Ahnenkult fest, der an die Stelle einer rasant beschleunigten Nachwelt tritt. Eine Nullachtfünfzehn-Methode und schiere Persiflage reichen aus, um das Bedürfnis nach Familienporträts zu befriedigen. Die indische Gesellschaft wünscht sich weiterhin so sehr eine intakte Familie, dass ihr schon *die Vorspiegelung einer glücklichen Familie genügt*. Unbeirrt verteidigt Singh ihre eigene Aufrichtigkeit wie auch die ihrer Freunde, bestätigt aber auch indirekt die Zweifel und Ängste: Sie geht davon aus, dass die Familie mitmacht, einverstanden ist und ihre Wände mit einem großen Abzug des Familienfotos schmücken will, auf dem die ganze Palette von abwehrenden, grimassierenden, aber auch liebenswerten, eleganten und anderweitig attraktiven Familienmitgliedern zu sehen ist. Sie stellt die Rollen in den Vordergrund, lässt jedoch zu, dass das diskrete Porträt von einer inszenierten Geselligkeit, einem performativen Familien-„Exzess" im instabilen Hier und Jetzt in den Schatten gestellt wird.

Singhs Werk zeigt aber auch die Kehrseite zur Familie: Psychiatriepatienten, die von ihren eigenen Familien für „verrückt" erklärt und in Anstalten gesteckt wurden; oder den Anandamayi Ashram an den Ufern des Ganges in Varanasi, wo heranwachsende Mädchen (meist aus bengalischen Familien) in einer harmonischen, liebevollen und pädagogisch geschulten Umgebung betreut werden, was aber nichts an der Tatsache ändert, dass diese Mädchen von ihren Familien

in eine Art Kloster gesteckt worden sind, weil man ihnen einen keuschen Lebensstil aufzwingen will. Und dann ist da noch die Respekt einflößende Mona Ahmed, eine starke, mütterliche und tragische Transsexuelle. Singh lernte sie in den späten 1980ern näher kennen, und Mona Ahmed war dreizehn Jahre lang ihr Sujet. Die Familienerzählung, die Singh mit ihrer Kamera in Gang setzt, bewegt sich zwischen der Fotografin und Mona, zwischen dieser und ihren transsexuellen Freunden, zwischen Mona und ihrer adoptierten (und gezwungenermaßen wieder aufgegebenen) kleinen Tochter, Ayesha – und, als eine Art Postskriptum, zwischen Mona und ihrem Zoo aus Enten, Hunden, Affen und Ziegen, die sie auf ihrem abgeschiedenen Friedhofsgrundstück hinter dem mittelalterlichen Turkman-Tor in der Altstadt von Delhi versorgt. Als Mona Ahmed sich über den vereinbarten dokumentarischen Vérité-Modus hinwegsetzt, die Normen sprengt und auf eine unheimliche Weise abschreckend „real" wird und sich dabei in eine Tragödin verwandelt, lässt sie nicht nur jede Maskerade (als Frau und Mutter) hinter sich, sondern sprengt auch jede Klassifizierung als ausschließlich ethnografisches Sujet.

Dass Dayanita Singh sich Mona Ahmad viel eher familiär verbunden fühlt als den Menschen ihrer eigenen Schicht, spürt man jenseits aller biografischen Evidenz in der Vertrautheit des Blicks, den die Fotografien offenbaren.[25] Mona ist eine Art Schwester, Bruder, vielleicht sogar Mutter, Vater – oder eine Seelenverwandte, die für Singh nicht nur Stärke und Zärtlichkeit bedeutet, sondern auch den Willen, ein Leben *in extremis* zu leben, wozu sie selbst höchstwahrscheinlich nie in der Lage sein wird, da Herkunft, Geschlecht und ein Beruf, der sie zur Objektivität zwingt, sie daran hindern würden. Auch die nächste Serie über Mona bestätigt, warum wir Singh glauben müssen, wenn sie sagt, dass sie ihre Protagonisten immer respektvoll und nie verächtlich behandelt und auch nie deren Selbstgefühl oder das Bild, das sie von sich haben, in Frage stellt. Sie verliebt sich in sie, wie sie sagt, und hat sie deshalb auch zu ihren Protagonisten gemacht.

2000 begann sich Singh für Bilder zu interessieren, auf denen keine Menschen zu sehen sind, sondern leere Räume, die Einsamkeit und meditative Versenkung zulassen, Räume, in denen man sich fallen lassen kann, die gleichzeitig Vakuum und Abgrund sind.[26] Leere Räume sind Inszenierungen ohne Schauspieler, trotzdem vermitteln sie ein Art Verweiskraft, in der die Spur und der Eindruck der materiellen Welt aufgrund des offensichtlich reduzierten oder selbst nicht mehr vorhandenen Interesses für das Menschliche umso frischer wirken: Räume, in denen die Signifikanten jenseits von Körper, Familie, Stadt, Land und allen sich aus ihnen ableitenden Kategorien greifen. Es sind weder natürliche, primitive, noch sakrale Räume, sondern einfach nur städtische Räume, z.B. stilvolle Art-Déco-Theater, große und kleine Museen, Bibliotheken

---

24 Vgl. *Privacy: Dayanita Singh.*

25 Vgl. *Myself Mona Ahmed – Dayanita Singh,* Scalo, Zürich, 2001. Das Buch enthält einen Text, der in den Briefen Mona Ahmeds beschworen wird.

mit Bücherstapeln und historischen, durchgesessenen Stühlen, nüchterne Labors, leere Häuser, hinter deren Mauern sich manchmal noch die ordentlich gemachten Betten längst Verstorbener verstecken.

Singhs Bilder verdichten die Zeit, deren Metapher und Zeichen das (ethnografische/historische/biografische) Museum ist.[27] In der geisterhaften Umgebung dieses Museums werden wiederholt Glasschränke genutzt: Sie enthalten Dioramen mit kleinen Figürchen. Es sind Miniatur-Tableaus mit einem glasverkleideten Bühnenportal, einfache, zerbrechliche Vitrinen mit Artefakten, welche die Fotografien mit einer Art Glasur überziehen und wertvoller erscheinen lassen, auch wenn die Gegenstände sich dadurch einer Inspektion aus nächster Nähe entziehen. Die Glasscheibe dient als Schutz, die Besucher müssen durch sie hindurch spähen, die Fotografin wird zur Voyeurin. Singh ist mit Kunstlicht und Schatten vertraut, das Ausleuchten des Raums und der Unterschied zwischen einem unbelebten Gegenstand und einem lebenden Bild sind ihr Metier: Behindern ihre Bilder also die Sicht, oder unterstützen sie das Sehen, das Betrachten? Mit ihren Fotos von Gegenständen unter Glas, mit ihren doppelt verglasten Bildern, zitiert sie Barthes' Beschreibung der Fotografie als zu „jener Klasse von geschichteten Objekten" gehörend, „von denen man auch nicht zwei Blätter [Referent und fotografische Oberfläche, Anm. d. Verf.] abtrennen kann, ohne sie zu zerstören".[28] Sie sind aneinandergebunden – technologisch und perzeptuell – Glied an Glied. Trotzdem wollen wir das Bild Schicht um Schicht abtragen, als würden wir in seiner virtuellen Tiefe nach seiner inneren Wahrheit suchen.

Dayanita Singh
Gandhis Zimmer in Anand Bhavan Allahabad, 2000. Courtesy der Künstlerin und Frith Street Gallery

In der letzten Zeit hat Singh weitläufige, großartige Industrieanlagen in Farbe fotografiert – in einem dunklen Zwielicht (das sie erreichte, indem sie ganz einfach nach Sonnenuntergang einen hochempfindlichen Film benutzte, aber darauf achtete, dass die Details messerscharf und die Oberfläche mit einem exzessiven Blau gesättigt waren). Die verspäteten/zeitgenössischen Megalithen – atemberaubend schöne Fabrikanlagen – verkörpern eine allegorische Figur der

26 Diese Fotografien wurden in Ausstellungen unterschiedlich zusammengestellt. Aufschlussreich ist ein Vergleich zwischen den beiden Künstlerbüchern: Dayanita Singh, *Go Away Closer* und Dayanita Singh, *Sent a Letter*, beide bei Steidl, Göttingen, 2007. Letzteres ist eine Box mit sieben von der Fotografin entworfenen Leporellos (ohne Text oder Bildlegenden). Bei dieser Miniatur-Ausstellung wird zwar auf den Ort hingewiesen, von weiteren Informationen jedoch abgesehen und ein Anhäufen von Bedeutung vermieden.

27 Ein Jahrzehnt lang fotografierte sie hingebungsvoll Vitrinen und Schränke von Museen in ganz Indien, die zum Beispiel Jawaharlal Nehru und Mahatma Gandhi gewidmet sind: Bücher, Bilder, Memorabilien, Dioramen. Außerdem fotografierte sie Bücherregale mit kolonialem Krimskrams – Büsten, Kuriositäten, Muster.

28 Barthes, siehe Fn. 1.

romantischen Fantasie: die Ruine. Als eine Schlüsseltrope der Moderne wird die Ruine in verschiedenen Verkörperungen oder vielmehr in der Konkretisierung des Unheimlichen wiederbelebt, wie es *nach* der Moderne auftauchte. Singhs *Blue Book*-Bilder sind höchst faszinierend: Da die Räume leer aufgenommen wurden, entwickelt sich aus dieser Leere nicht nur eine klassische Phänomenologie der Absenz (/Präsenz), sondern auch eine Choreografie umherwandernder Geister an einem Ort, der im Bild als ein Hohlraum im Herzen zivilisatorischer Denkmäler erscheint.[29] Es könnten Katakomben mit Spuren von Erschöpfung und Resten imaginierter Körper sein. Eine historische Erzählung fehlt jedoch: Ist Zeit ohne menschliche Gegenwart, leere Zeit, entsprechend der Trope vom leeren Raum? Dem Stofflichen und Nützlichen wird Respekt gezollt, wie auch der Welt der Gegenstände und ihrem vom Menschen bestimmten Gebrauchswert. Durch diesen unsichtbaren Aufruf von Arbeit, Leben und Freizeit wird so etwas wie erneuerbare Zeit freigesetzt.

Diese illusorische Seele des Bilds vermischt sich mit dem „ontologischen Wunsch" nach der Fotografie selbst. Umgekehrt verleiht dieser Wunsch der Fotografie Schärfe, Schönheit und immer auch eine Anwandlung von Verrücktheit. Singh, die um diese Dinge weiß, erforscht mit Hilfe einer schrillen Farbenpalette halluzinatorische Landschaften, Stadtlandschaften, ort- und körperlose Begegnungen in ihrem ziemlich eigenwilligen Projekt mit dem Titel *Dream Villa*. Mit diesen Arbeiten, die an verschiedenen Orten in unterschiedlichen Formaten – sogar zur Tapete vergrößert – gezeigt wurden, arbeitet sie daran, ihre Bilder mit Hilfe von Drucktechnologien neu zu formatieren und neue Möglichkeiten auszukundschaften, wie sich ihre Arbeiten ausstellen und vermarkten lassen.

Dayanita Singh gehört zu denjenigen Fotografen, die viel über ihr Medium nachdenken. Auch wenn sie nicht direkt politische Kunst macht, so überarbeitet sie ihre gegenständlichen Projekte trotzdem ständig neu, mit Hilfe „der Syntax, der Rhetorik, der formalen Strategien",[30] die die Bedeutung von Fotografien dekonstruieren. Die bereits erwähnten, in fortlaufenden Projekten sorgfältig ausgearbeiteten räumlichen Beziehungen, der Wechsel zwischen Nähe und Abwesenheit entsprechen merkwürdigerweise auch Singhs Lebensstil: Sie hat viele soziale Kontakte, ist immer auf der Durchreise, immer unterwegs. Ihre Fotos stellt sie zu winzigen Sammelalben zusammen und schickt sie wie Notizen und Briefe an Freunde und Mitreisende. Aus dem Akt der Erinnerung wird so eine flüchtige Form der Bildproduktion, für die sich Singh engagiert, die ihr aber gleichzeitig erlaubt, schon wieder woanders zu sein. Aus diesen Notizen entstanden schmale, kleine Büchlein in einem Schuber mit dem Titel:

---

29 Die Abzüge sind in Galerien ausgestellt; das „Buch" besteht aus einzelnen Postkarten, die die Größenverhältnisse umkehren: Aus dem Monumentalen wird ein Taschenbuch. Vgl. Dayanita Singh, *Blue Book*, Steidl, Göttingen, 2008.

30 Abigail Solomon-Godeau, zitiert von Sabine T. Kriebel in *Photography Theory*, herausgegeben von James Elkins, Routledge, New York/London, 2007, S. 36.

SENT A LETTER
to my friend
on the way he dropped it …

Dayanita Singh, die Leidenschaft entfacht, aber Verbrüderung ablehnt, überlässt es dem fotografischen Bild, so zu überleben, wie es sich ergibt.

Someone came and picked it up and put it in his pocket.[31]

31 Habe einem Freund einen Brief geschrieben. Unterwegs ließ er ihn fallen... Einer kam des Weges, las ihn auf und steckte ihn in seine Tasche.

Die Abhishek Poddar Sammlung

Die Abhishek Poddar Sammlung enthält frühe indische Fotografie, darunter handkolorierte Bilder aus der Kolonialzeit, Postkarten, Standfotos von Kinofilmen, sowie eine umfangreiche Sammlung von Glasplatten-Negativen und Alben. Sie bietet aber auch einen außergewöhnlichen Querschnitt wichtiger moderner und zeitgenössischer indischer Fotografie.

Abhishek Poddar kam bereits als Neunjähriger zur Fotografie, als er von Henri Cartier-Bresson porträtiert wurde. Der eigentliche Anstoß, sich mit dem Medium zu beschäftigen und eine Sammlung anzulegen, kam jedoch in den 1990er Jahren, als er Dayanita Singhs Werk kennenlernte. Aber nicht nur die Meister der indischen Fotografie haben es Poddar angetan. Über die Tasveer Galerie (die einzige panindische Galerie, die sich in ihren vier Filialen ausschließlich auf Fotografie spezialisiert hat) unterstützt er auch jüngere zeitgenössische Fotografen. Viele von ihnen werden ausschließlich von seiner Galerie vertreten.

Die Alkazi Collection of Photography

Ebrahim Alkazi hat während der letzten dreißig Jahre eine private Fotosammlung zusammengetragen, die Alkazi Collection of Photography. Sie ist Teil einer karitativen Stiftung, der in Neu-Delhi situierten Alkazi Foundation for the Arts (www. acparchives.com). Dabei handelt es sich um ein Archiv für südasiatische Fotografie aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Das Herz der Sammlung umfasst Alben, einzelne Abzüge, Papier- und Glasplattennegative aus Indien, Myanmar, Sri Lanka, Nepal, Afghanistan und Tibet. Dokumentiert wird darin das soziale und politische Leben auf dem Subkontinent seit 1840 anhand seiner Geschichte, Architektur, Anthropologie, Topografie und Archäologie, bis zur Entstehung des modernen Indiens und dem Erlangen der Unabhängigkeit im Jahr 1947. Zu den berühmten westlichen Fotografen, die in der Alkazi Collection vertreten sind, gehören Felice Beato, Samuel Bourne und James Waterhouse. Unter den indischen Fotografen sind – neben vielen anderen – Lala Deen Dayal, D. Nusserwanjee und S.B. Syed.

Das vor Kurzem in Angriff genommene systematische Katalogisieren, Dokumentieren und Erforschen dieser Fotografien wurde vom Kurator der Sammlung, Rahaab Allana, geleitet. Er wurde dabei unterstützt von einem engagierten Team aus Fachleuten und Wissenschaftlern. Die Sammlung wird nun mit Ausstellungen, Seminaren und Publikationen nach und nach zugänglich gemacht; etwa in den Büchern *Lucknow: City of Illusions* (2006), *Vijayanagara: Splendour in Ruins* (2008), *Painted Photographs: Coloured Portraiture in India* (2008) und *The Waterhouse Albums: Central Indian Provinces* (2009).

Drik

1989 gründete eine kleine Gruppe von Leuten eine Bildagentur in Dhaka, Bangladesch. Unter dem Namen Drik (Sanskrit für „Vision"), vertritt diese Agentur Medienschaffende, die in der sogenannten „Dritten Welt" leben und arbeiten. Nach und nach stiessen weitere Medienschaffende aus Asien, Afrika und Lateinamerika dazu. Ihre gemeinsame Vision ist es, die „Dritte Welt" nicht einfach als Schauplatz für Katastrophen-Reportagen zu betrachten, sondern als lebendige Quelle menschlicher Tatkraft und als ständige Herausforderung für ein ausbeuterisches globales Wirtschaftssystem.

Zu Drik gehören eine Bibliothek, eine Dunkelkammer, ein Studio und eine Galerie. Drik zeichnet verantwortlich für gedruckte Publikationen sowie für Internet- und Multimedia-Projekte. Ein Ausbildungsprogramm ermöglicht Arbeiterkindern eine Schulbildung, gleichzeitig werden herausragende junge Fotojournalisten am South Asian Institute of Photography, Pathshala, ausgebildet.

Das erste asiatische Fotofestival, Chobi Mela, sowie Drik Partnership, ein globales Konglomerat aus innovationsfreudigen Organisationen in Asien, Afrika und Europa sorgen ausserdem dafür, dass die „Dritte Welt" innerhalb der weltweiten Medienlandschaft einen eigenständigen Platz einnimmt.

Malcolm Hutcheson Archive

Der in Pakistan ansässige Fotograf Malcolm Hutcheson hat die letzten acht Jahre damit verbracht, Negative, Kameras und Kulissen sogenannter *ruh-khitch*-Fotografen zu archivieren. *Ruh khitch* ist eine spezielle Kamera, vergleichbar mit einer mobilen kleinen Dunkelkammer. Sie war im 20. Jahrhundert weltweit verbreitet, obwohl sie unter der Bezeichnung „*ruh khitch*" (wörtlich: „den Geist herausziehen") vor allem in der Region Punjab bekannt war. Wie bei einer Polaroid wird das Schwarz-Weiß-Bild sofort entwickelt, so dass der Fotograf seinen Abzug gleich fertigstellen und verkaufen kann.

Das Archiv enthält Arbeiten von *ruh-khitch*-Fotografen wie Gogi Pehlwan, Mohammad Amin und Babba Bhutta. Letzterer ist der einzige noch praktizierende Vertreter dieser *ruh-khitch*-Methode. Die Fotografen haben sich vor allem auf Straßen aufgestellt, die von Touristen frequentiert wurden, etwa beim Data Dabar Schrein in Lahore, wo Pehlwan vierzig Jahre lang gearbeitet hat.

Die White Star Photo Pvt Ltd.

White Star Photo ist ein privates Fotounternehmen der Dawn Media Group in Pakistan. Es wurde 2007 gegründet und ist das erste digitalisierte Archiv für Pressefotos des Landes. White Star Photo fungiert als zentrale Drehscheibe für das Dawn-Fotoarchiv und enthält wertvolles Material aus einer Zeitspanne, die die Jahre vor der Teilung Indiens 1947 bis zur Gegenwart umfasst.

Das Unternehmen fördert auch eine Gruppe begabter Fotografen in Karatschi, Lahore, Peshawar und Islamabad,

die das Medium Fotografie in unterschiedlichster Weise nutzen. Ihre Werke sind sowohl national als auch international in Zeitschriften, kommerziellen Projekten, Büchern, Ausstellungen und multinationalen Fotokampagnen zu sehen.

Children of Sonagachi
The Sonagachi Pictures ist ein Projekt, für das etwa hundert Kinder zwischen acht und fünfzehn Jahren ausgewählt wurden, die in Sonagachi leben, einem Rotlichtviertel in Kolkata. Sie wurden mit Kameras und Filmmaterial ausgestattet und in Workshops von zwei ausgebildeten Fotografen angeleitet. Das Durbar Mahila Samanay Committee – eine Sexarbeiter-Kooperative in Kolkata – koordinierte das von der UNICEF geförderte Projekt. Die Aufnahmen dieser Kinder offenbaren eine erstaunliche Sensibilität für die Realität, in der sie leben; Probleme wirtschaftlicher, körperlicher und emotionaler Ausbeutung werden angesprochen. Radhika Singh kuratierte die Ausstellung, Fotomedia produzierte die Fotos für die Bill & Melinda Gates Foundation. Unter dem Titel *Try to See it My Way* war das Projekt bisher in Delhi zu sehen (Januar 2004), im Frauenmuseum in Bonn (Mai 2006) und in Salzburg (Juni 2007).

CMAC Kaaya: Beyond Gender
Kaaya: Beyond Gender ist ein Projekt, das gemeinsam mit der Transgender (Hijra) Community entwickelt wurde. Im Mittelpunkt steht die Idee der Selbstwahrnehmung und -darstellung. Das Werk entstand über einen Zeitraum von fünf Monaten und wurde begleitet von Workshops mit Diskussionen und Fotokursen.

Das Besondere dieses Projektes besteht darin, dass die Hijras nicht nur ihre eigenen Texte verfasst haben, sondern ihre Geschichten auch anhand von Fotografien erzählen, für die sie selbst Modell gestanden und die sie selbst aufgenommen haben, um sie einem Publikum außerhalb ihrer Community zu präsentieren.

Kaaya: Beyond Gender wurde 2005 in der Max Muller Gallery in Neu-Delhi ausgestellt, zusammen mit einem Bildband, der auch Erzählungen und Essays zu diesem Thema enthält. Konzipiert und geleitet wurde das Projekt von Parthiv Shah – Fotograf, Kurator und Direktor des Centre for Media and Alternative Communication (CMAC) in Neu-Delhi (www.cmaconline.org) – und unterstützt durch die GTZ und Sahara India Pariwar.

Biografien

Abir Abdullah
Geboren 1971 in Mongla Port, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Abir Abdullah arbeitet als Fotojournalist für die European Press Photo Agency in Bangladesch und ist außerdem stellvertretender Direktor des South Asian Institute of Photography, Pathshala, in Dhaka. Abdullah schloss 1999 seine Ausbildung am Pathshala ab und arbeitete dann in den Bereichen Porträtfotografie, Fotojournalismus, dokumentarische Fotografie und Firmenfotografie. Außerdem absolvierte er einen dreijährigen Lehrgang, der unter dem Titel *Pleasure of Life* von der World Press Photo Foundation in den Niederlanden organisiert und gefördert wurde. Er war mit seinen Werken beispielsweise in folgenden Gruppenausstellungen vertreten: *Reflections: Water and Life in Bangladesh*, 1999 in der Association of Photographers Gallery in London; und 2001 *Pleasure of Life* in De Oude Kerk in Amsterdam. 2001 präsentierte er seine Werke in einer Ausstellung der Gewinner des Mary Jones Award im The Friends of Photography / Ansel Adams Center in San Francisco sowie im selben Jahr auf der Biennale of Photojournalism im Centro de la Imagen in Mexiko-Stadt.

Bani Abidi
Geboren 1971 in Karatschi, Pakistan
Lebt in Neu-Delhi, Indien, und Karatschi, Pakistan

Bani Abidi ist eine Konzeptkünstlerin, die mit Videokamera und Fotoapparat arbeitet. Sie absolvierte 1994 ihr Bachelorstudium am National College of Arts in Lahore und 1999 den Master of Fine Arts am School of the Art Institute in Chicago. 2003 kehrte sie nach Pakistan zurück, wo sie an der Beaconhouse National University in Lahore unterrichtet. Ihre Werke waren bereits auf internationalen Ausstellungen zu sehen, beispielsweise auf der 10. Biennale von Lyon (2009), der 7. Gwangju Biennale (2008), in der Ausstellung *Thermocline of Art – New Asian Waves*, am ZKM in Karlsruhe (2007), auf der Singapur Biennale (2006), in den Ausstellungen *Sub-Contingent: The South Asian Subcontinent in Contemporary Art* in der Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin (2006), *Contemporary Commonwealth* in der National Gallery of Victoria in Melbourne (2006) und auf der 3. Fukuoka Asian Art Triennial in Fukuoka (2005).

Mohammad Adil
Geboren 1972 in Karatschi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Mohammad Adil ist ein Fotojournalist, dessen Aufnahmen im Archiv von White Star Photo Pvt Ltd aufbewahrt werden. Nach seinem High School Abschluss arbeitete er 1986 zunächst als Printjournalist: Von 1997 bis 2001 für

die Zeitschrift *Quami*, dann für die Presseagenturen Associated Press und Agence France Presse. Seit 2007 arbeitet er für White Star Photo.

Ravi Agarwal
Geboren 1958 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Ravi Agarwal ist Künstler, Schriftsteller und Umweltaktivist. Er ist ausgebildeter Ingenieur und fotografiert seit seiner Jugend. 1996 gründete er Toxics Link, eine nationale Informationsplattform zum Thema „Toxine". Sein jüngstes Werk umfasst Fotografien, Videos, Installationskunst und Kunst im öffentlichen Raum und dreht sich um ökologische Themen. Er war bereits in zahlreichen Ausstellungen vertreten, beispielsweise in *Indian Highway*, die 2008 in der Serpentine Gallery in London gezeigt wurde und 2009 im Astrup Fearnley Museum of Modern Art in Oslo; in *48 Degrees Celsius: Public. Art. Ecology* 2008 in Delhi; und 2007 in *Horn Please: The Narrative in Contemporary Indian Art* im Kunstmuseum Bern. Ebenfalls 2007 zeigte er Werke in der Ausstellung *Public Places/ Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India* im Newark Museum in Newark und 2002 auf der Documenta 11 in Kassel. Zu den Büchern, die Agarwal verfasst hat, zählt beispielsweise *Down and Out, Labouring under Global Capitalism*, das 2000 bei Oxford University Press erschienen ist.

Shumon Ahmed
Geboren 1977 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Shumon Ahmed arbeitet seit sechs Jahren als freier Fotograf. Seine Liebe zur Fotografie hatte er als Teenager entdeckt, als er sich von einem Freund eine Kamera geborgt und versucht hatte, Schwarzweiß-Porträts anzufertigen. Damals ahnte er wohl noch nicht, dass die Fotografie sein Lebensinhalt und seine große Leidenschaft werden würde. 2009 absolvierte Ahmed seinen Hochschulabschluss am Pathshala, dem Südasiatischen Institut für Fotografie. Während seines Studiums reiste er nach Dänemark, als Stipendiat der Danish School of Media and Journalism. Seine Arbeiten sind in verschiedenen Print- und Online-Publikationen erschienen und waren 2009 auf dem Fotofestival Chobi Mela V in Dhaka zu sehen.

Aasim Akhtar
Geboren 1967 in Rawalpindi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Islamabad, Pakistan

Aasim Akhtar ist Fotograf, Kunstkritiker und Kurator. Er studierte Englische Literatur und erwarb außerdem den Bachelor-Abschluss für Design am National College of Arts in Lahore. 2002 war er Gastkurator am Fukuoka Asian Art Museum in Fukuoka, Japan. Er kuratierte unter anderem die Ausstellungen *An Idea of Perfection: National Exhibition of Photography* (2004) und *The Nocturnal Song: Interpretations on the Theme of Night* (2008). Seine Artikel wurden in nationalen und internationalen Zeitschriften und Fachblättern veröffentlicht, und sein fotografisches Werk war in zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Er hat zwei Bücher veröffentlicht: *Regards Croises: Peshawar* und *The Distant Steppe: Indus Kohistan*. Die Arbeit an seinem dritten Buch, *A Feast of Threads: Embroidery Traditions in Hazara*, hat er gerade abgeschlossen. Aasim Akhtar unterrichtet als Dozent für Kunstbetrachtung an der Fatima Jinnah Women's University in Rawalpindi, Pakistan.

Shahidul Alam
Geboren 1955 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Shahidul Alam, Fotograf, Schriftsteller, Kurator und politischer Aktivist, hat an der London University als Chemiker promoviert und wandte sich anschließend der Fotografie zu. 1984 kehrte er nach Dhaka zurück, wo er den Kampf demokratischer Kräfte gegen General Ershad dokumentierte. Alam, früherer Präsident der Bangladesh Photographic Society, hat die mit vielen Auszeichnungen geehrte Drik-Agentur, das Bangladesh Photographic Institute und Pathshala, das South Asian Institute of Photography mitbegründet. Alam ist Direktor des Chobi Mela Festivals und Vorsitzender der Majority World Agency und zeigte seine Arbeiten im Museum of Modern Art in New York, im Centre Georges Pompidou in Paris, in der Royal Albert Hall in London und im Museum für zeitgenössische Kunst in Teheran. Zu seinen zahlreichen Preisen gehören der Mother Jones und der Andrea Frank Award und er fungierte bei vielen internationalen Wettbewerben, darunter World Press Photo, als Jurymitglied. Alam ist Gastprofessor an der Sunderland University in Großbritannien, aktuell arbeitet er am Aufbau einer Medienakademie in Bangladesch.

Mohammad Arif Ali
Geboren 1963 in Lahore, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Mohammad Arif Ali verbindet künstlerische Verfahren mit fotodokumentarischer Tradition. In der tiefen Überzeugung, dass das fotografische Bild ein machtvolles Werkzeug ist, richtet er bei seiner Arbeit das Augenmerk auf soziale und politische Probleme wie Kinderarbeit, Frauenrechte und Umweltschutz. Als profilierter Fotojournalist ist er seit 1999 Mitglied der Pressagentur Agence France Presse und arbeitet für führende Zeitungen in Pakistan, wie etwa *The Muslim* und *The News*. 2004 wurde er vom World Wildlife Fund für sein Engagement im Umweltschutz ausgezeichnet, und 2007 erschienen seine Fotografien im Nachrichtenmagazin *Time*.

Mohammad Amin
Geboren 1970 in Lahore, Pakistan
Lebt und arbeitete in Lahore, Pakistan

Mohammad Naveed Amin war der letzte *ruh-khitch*-Fotograf, der bis vor Kurzem noch in Lahore arbeitete. Er hatte sich vor allem auf Souvenir-Fotos spezialisiert und verkaufte seine Bilder an Touristen oder Familien, die einen Tagesausflug unternommen hatten. Es waren eher persönliche Aufnahmen, von Besorgnis und Liebe geprägte kleine Performances. Er machte mit seiner Kamera Kopien von Postkarten berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen und ersetzte deren Köpfe durch Porträts seiner Kunden. 2007 hörte er auf als Fotograf zu arbeiten.

Kriti Arora
Geboren 1972 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi und in Rougemont, Schweiz

Kriti Arora ist eine Künstlerin die mit vielen verschiedenen Medien arbeitet, darunter Fotografie, Bildhauerei, Malerei und Video. Ihren Abschluss in Kunstwissenschaften machte Arora an der Maharaja Sayajirao Universität von Baroda und einen MA im selben Fach an der University of Massachusetts. Zwischen 1996 und 1999 studierte sie Film und Fotografie am Hampshire College in Amherst. Aroras Werke wurden international, in Einzel- und Gruppenausstellungen, gezeigt, darunter die Ausstellung *Human Vague* (2005), organisiert von der UNESCO in Paris, *L'art à la plage* (2006) in der Galerie Enrico Navarra in Saint-Tropez, *OPEN: 10th International Exhibition of Sculptures and Installations* (2007) in Venedig, *Road Builders* (2008) in der Rob Dean Art Gallery in London, die 5. Busan Biennale (2008) und *The Empire Strikes Back: Indian Art Today* (2010) in der Saatchi Gallery in London. Im Zentrum von Aroras Arbeit stehen Pakistan und Kaschmir, heute eine von Konflikten zerrissene Gegend, von wo aus ihre Familie emigrierte.

Abul Kalam Azad
Geboren 1964 in Muvattupuzha, Indien
Lebt und arbeitet in Kerala, Indien

Abul Kalam Azad wurde in Muvattupuzha im indischen Bundesstaat Kerala als Kind einer Migrantenfamilie aus Tamil Nadu geboren. Azads fotografisches Talent zeigte sich bereits in seiner Kindheit. Als Erwachsener wurde er dann Fotojournalist und arbeitete für zahlreiche bedeutende Nachrichtenagenturen und Zeitungen in Indien. Ende der 1980er Jahre reiste er nach Europa, um an der britischen Surrey Institute of Art and Design den Studiengang MA in Photography zu absolvieren, unter anderem mit der finanziellen Unterstützung durch ein Stipendium der Charles Wallace Stiftung.

Azads erste Ausstellung fand im Kalapeedom in Kochin statt. Zahlreiche Ausstellungen in ganz Indien und im Ausland folgten, beispielsweise in London, New York, Edinburgh, Frankfurt und Montpellier. Zuletzt stellte er seine Werke unter anderem im ARCO in Madrid aus (2009) und auf der Kunstmesse India Art Summit in Neu-Delhi (2009). Weitere seiner Ausstellungen: *Animals* in der Ishka Art Gallery in Kochin (2008); *Untouchables* in der RL Fine Arts in New York (2007); *The Whirlpool of Fate* im India Habitat Centre in Neu-Delhi (2007) und *Heat: The Picture Show* in der Bose Pacia Gallery in New York (2004).

Pablo Bartholomew
Geboren 1955 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Pablo Bartholomew lernte das Fotografieren in seinem Elternhaus, unter dem starken Einfluss seines Vaters Richard Bartholomew (1926–1985). Dabei machte er dokumentarische Fotos von seiner Familie, Freunden und den Städten in der näheren Umgebung. Mit 19 Jahren wurde ihm für seine Fotoserie über Morphiumabhängige der World Press Photo Preis verliehen, und 1984 erhielt er für sein Bild von der Chemiekatastrophe in Bhopal die Auszeichnung World Press Picture of the Year.

Bartholomews Bilder wurden in zahlreichen großen Magazinen und Zeitschriften veröffentlicht, darunter *Time*, *New York Times*, *National Geographic*, *Der Spiegel*, *Paris Match*, *The Sunday Times* und *Observer*. Sie waren außerdem weltweit in Ausstellungen zu sehen, beispielsweise in The Photographer's Gallery in London (1982), im International Center of Photography in New York (1985), in der National Gallery of Modern Art in Mumbai (2008) und im Rubin Museum of Art in New York (2009). Zu den Fotofestivals, auf denen seine Werke in jüngster Zeit präsentiert wurden, zählen das Chobi Mela Fotofestival in Dhaka (2006), Les Rencontres d'Arles Photographie in Arles (2007) und das Noorderlicht Fotofestival in den Niederlanden (2007).

Farida Batool
Geboren 1970 in Lahore, Pakistan
Lebt und arbeitet in Lahore, Pakistan, und in London, Großbritannien

Die Werke von Farida Batool legen Zeugnis ab von den Narben, die die pakistanische Gesellschaft von den jahrzehntelangen Unruhen davongetragen hat. Die Künstlerin verwendet häufig Lenticulardrucke, auf denen sich das Bild ändert, sobald der Betrachter eine neue Position einnimmt. Ziel ist es, einander kontrastierende Wirklichkeiten darzustellen. Die beiden Bilder sind oft durch eine bestimmte Erinnerung oder Geschichte miteinander verbunden, sodass das „frühere" Bild durch das „spätere" Bild ausgelöscht wird und zugleich konstituierender Teil desselben ist.

Die Künstlerin studierte zunächst am National College of Arts in Lahore und absolvierte ihr weiterführendes Studium in Australien. Zurzeit arbeitet sie an der SOAS (School of Oriental and African Studies) in London an

ihrer Promotion im Bereich Medien und Film. Ihre Werke wurden weltweit ausgestellt, zuletzt in der Aicon Gallery in London (2009).

Jyoti Bhatt
Geboren 1934 in Bhavnagar, Indien
Lebt und arbeitet in Baroda, Indien

Jyoti Bhatt begann seine künstlerische Laufbahn in den 1950er Jahren als Kunstmaler und Grafiker an der Faculty of Arts der Majaraja Sayajirao University in Baroda, wechselte aber in den 1970er Jahren zur dokumentarischen Fotografie. Bei seinen Aufnahmen richtet er den Fokus auf das traditionelle Kunsthandwerk im ländlichen Indien, das im Verschwinden begriffen ist. Jyoti Bhatt reiste in abgelegene Gegenden, um dieses schwindende Kulturerbe zu dokumentieren.

Seine Werke wurden weltweit in Galerien und auf Biennalen ausgestellt, und Jyoti Bhatt erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Zuletzt verlieh ihm die Academy of New Media in Neu-Delhi 2005 den Award for Distinguished Photo Artist für sein Lebenswerk. Seine Werke sind Bestandteil zahlreicher internationaler Sammlungen, beispielsweise im Museum of Modern Art in New York, in der Smithsonian Institution in Washington D.C. und im British Museum in London.

Babba Bhutta
Geboren um 1920 in Jalanda, Indien
Lebt und arbeitet in Sheikapura, Pakistan

Babba Bhutta arbeitet auf einer kleinen Straße, nur wenige Schritte entfernt vom großen Basar in Sheikapura, Pakistan. Der grauhaarige Mann mit den freundlichen Augen erzählt dieselbe Geschichte wie die anderen letzten *ruh-khitch*-Fotografen: „Alle wollen Farbfotos, die Geschäfte laufen sehr schlecht." Wie sein Vater, ein Kunstlehrer aus Jalanda, Indien, der ihn angelernt hatte, bastelte er sich seine Kamera selbst zusammen. Er hat ungefähr fünfzig bis sechzig Jahre als *ruh-khitch*-Fotograf gearbeitet, inzwischen tut er es weniger, um Geld zu verdienen, sondern schlicht aus Gewohnheit. Seine Sujets sind sehr friedlich und folgen dem Lebensrhythmus der Kleinstadt. Bhutta, der auch als Bhatta Bhutta Batterawalla (kleine Schneeammer), Ustad Bhutta Sapawalla (Sapawalla, Schlangenmensch) und Ustad Bhutta Jinnawalla (Jinnawalla ist ein Mann, der mit Geistern, Jinns, umgehen kann) bekannt ist, hat viele Schüler, die in Lahore und im Punjab arbeiteten.

Hasan Bozai
Geboren 1938 in Hyderabad Deccan, Indien
Lebt und arbeitet in Toronto, Kanada

Nachdem er die Schule abgeschlossen hatte, begann Hasan Bozai im Karatschi-Büro der Dawn Media Group zu arbeiten. Bozai war ein enger Vertrauter des ehemaligen pakistanischen Premierministers Zulfiqar Ali Butto. Dadurch war er einer der wenigen Fotografen, die 1974 über die Islamische Gipfelkonferenz von Lahore berichten konnten. Zwischen 1977 und 1982 arbeitete er in Dubai für die *Khaleej Times*, eine Zeitung die Mahmood Haroon von der Dawn Group gegründet hatte. Dann kehrte er kurz nach Karatschi zurück, um bis Mitte der 1980er Jahre wieder für Dawn zu arbeiten, bevor er 1986 zur *Khaleej Times* zurückkehrte. 1994 emigrierte er nach Kanada. Die Dawn Media Group kaufte sein Archiv, es wird heute von der White Star Photo Pvt Ltd. betreut.

Sheba Chhachhi
Geboren 1958 in Harar, Äthiopien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Sheba Chhachhi studierte an der Delhi University und am National Institute of Design in Ahmedabad. Nachdem sie lange Zeit als Fotografin und Aktivistin die Frauenbewegung in Indien dokumentierte, gab sie Anfang der 1990er Jahre die Dokumentarfotografie zugunsten der Porträtfotografie auf und entwickelte zusammen mit ihren Modellen sorgfältig inszenierte Bilder. Als Installationskünstlerin und Fotografin erforscht Chhachhi die Schnittstelle zwischen Mythologie und Gesellschaftlichem und thematisiert Genderfragen, Gewalt und urbane Ökologie.

2009 stellte sie auf der dritten Moskauer Biennale zeitgenössischer Kunst aus, sowie auf der fünften VentoSul Biennale in Brasilien, der zweiten Asian Art Biennale und im National Taiwan Museum of Fine Art in Taipeh. Weiter zeigte sie *The Self and the Other* in La Virreina, Barcelona und *Republic of Illusions* in der Galerie Krinzinger, Wien. Zu ihren aktuelleren Einzelausstellungen gehören *Between Stories,* Galleria Paolo Curti/Annamaria Gambuzzi, Mailand und *Winged Pilgrims & Other Creatures,* Walsh Gallery, Chicago, Bose Pacia, New York und Nature Morte, Neu-Delhi.

Bijoy Chowdhury
Geboren 1962 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Kolkata, Indien

1987 schloss der Fotograf und visuelle Kommunikator Bijoy Chowdhury sein Studium am Government College of Art and Craft in Kolkata ab, mit Spezialgebiet Dokumentarfotografie. Er hat sich auf nationaler und internationaler Ebene einen Namen gemacht und ist – unter anderem – zweimal mit dem Commonwealth Photography Award ausgezeichnet worden sowie mit dem National Geographic Traveler Photo Award.

Chowdhury hatte bereits drei Einzelausstellungen in der Piramal Gallery am National Centre for the Performing Arts in Mumbai und am India International Centre in Delhi. 2007 wurden seine Werke beim Pingyao International Photography Festival in China gezeigt und im selben Jahr in der Gedenkausstellung im Rahmen des India Japan Friendship Year in Tokio. Seine Arbeiten sind in internationalen Magazinen und Zeitungen abgedruckt

worden, wie etwa im *National Geographic Traveler*, *Commonwealth Journal*, *Gallery International*, *Discover India* und im *India Magazine*.

Iftikhar Dadi
Geboren 1961 in Karachi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Ithaca, USA

Iftikhar Dadi arbeitet oft mit der Künstlerin Elizabeth Dadi zusammen. Ihre Arbeiten wurden vielerorts gezeigt: auf der São Paulo Biennal in Brasilien, der Asia-Pacific Triennial am Queensland Art Museum in Brisbane, in *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures* im Centre Georges Pompidou von Paris, sowie in *Fatal Love* im New Yorker Queens Museum of Art (2005). *Bloodlines*, ein in Zusammenarbeit mit der indischen Künstlerin Nalini Malani entwickeltes Projekt, wurde vor Kurzem in *Lines of Control* in Dubai und in Großbritannien gezeigt.

Iftikhar Dadi unterrichtet am Department of History of Art an der Cornell University. Zu seinen Forschungsinteressen gehören moderne und zeitgenössische Kunst mit Schwerpunkt Süd-Asien und Mittlerer Osten. Er hat viele Essays für verschiedene akademische Publikationen geschrieben und sein Buch *Modernism and the Art of Muslim South Asia* erscheint im Frühjahr 2010 bei der University of North Carolina Press.

Saibal Das
Geboren 1960 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Kolkata, Indien

Saibal Das fotografiert seit seiner Kindheit, da ihn schon sein Vater, Zeit seines Lebens begeisterter Amateur, mit dem Medium vertraut gemacht hat. Heute arbeitet Saibal Das als freier Fotojournalist. Die ersten Aufträge übernahm er 1986 für die indische Tageszeitung *The Telegraph*, später arbeitete er für andere bedeutende Publikationen wie *India Today* und das indische Magazin *Outlook*. Für sein Werk wurde er von der UNESCO und der National Foundation for India ausgezeichnet, von der er 1997 ein Stipendium erhielt (India Media Fellowship).

Saibal Das dokumentierte beispielsweise die Invasion der Taliban in Afghanistan, ethnische Spannungen im Nordosten Indiens, Ereignisse in ganz Bangladesch und Nepal sowie in Japan und China. Für sein Fotoprojekt über die Chitpore Road – eine der ältesten Straßen in Kolkata – erhielt er große Anerkennung. Diese Aufnahmen erschienen im Magazin *GEO*.

Prabuddha Dasgupta
geboren 1959 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Goa und Neu-Delhi, Indien

Prabuddha Dasgupta wuchs im postkolonialen Indien auf. Nachdem er einen Master in Geschichte gemacht hatte, begann er Ende der 1980er Jahre seine Karriere als Fotograf im Selbststudium. 1996 brach Prabuddha Dasgupta mit seinem Buch *Women*, einer gewagten Sammlung von Porträts und Aktfotos urbaner Inderinnen, ein Tabu. Dasguptas Werk wurde in internationalen Gruppen- und Einzelausstellungen gezeigt, u.a. auf der Biennale Internazionale di Fotografia di Brescia 2004, 2005 bei Franco Maria Ricci in Mailand und in der Mailänder Galleria Carla Sozzani (2007) und im selben Jahr in der Bodhi Art Gallery in New York. Sein zweites, 2000 veröffentlichtes Buch *Ladakh* ist eine persönliche Erkundung der wilden Grenzgebiete Indiens. In seinem neusten, 2009 erschienenen Buch *Edge of Faith* porträtiert er das katholische Goa. Er hatte viele Stipendien und Preise bekommen, u.a. 1991 das Yves Saint Laurent Stipendium für Fotografie.

Shahid Datawala
Geboren 1974 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Shahid Datawala lieferte viele Beiträge für ganz unterschiedliche Publikationen. Zu seinen wichtigsten Einzelausstellungen gehören *Shadow Boxing*, Tasveer in Bangalore, Kolkata und Neu-Delhi (2008–2009), *Where the City Rests*, Matthieu Foss Gallery, Mumbai (2008), und *A Walk with Pillars*, Max Mueller Bhavan, Neu-Delhi (2001). Datawala nahm auch an Gruppenausstellungen teil, z.B. *Saturday is Cleaning Day*, kuratiert von Gitanjali Dang in The Loft, Mumbai (2009), *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India*, The Newark Museum in Newark (2007) und Minneapolis Institute of Arts, Minnesota sowie *Click! Contemporary Photography in India*, Vadhera Art Gallery, Neu-Delhi und London (2008). Er arbeitet auch als Chefdesigner für Pallate, ein Möbeldesign-Geschäft in Mumbai.

Lala Deen Dayal
Geboren 1844 in Sardhana, Indien
Lebte und arbeitete bis 1905 in Indore und Hyderabad, Indien

Deen Dayal arbeitete zunächst als Gutachter beim Bauamt im Zentralindischen Agenturbezirk Indore. 1874 machte er erste Fotoaufnahmen, die er in seine Gutachten einfügte, als er 1882 Sir Lepel Griffin auf einer Fotoreise durch Zentralindien begleitete und unter H.H. Cole von 1882 bis 1884 die Renovierungsarbeiten in der Ortschaft Sanchi für den Archaeological Survey of India dokumentierte. Deen Dayal ließ sich 1887 in Hyderabad nieder, wo er erfolgreich ein Fotounternehmen gründete und sich die wohlhabenden Bewohner von Hyderabad sowie die in der Nähe stationierten britischen Soldaten als Stammkunden sicherte.

Deen Dayal wurde zum offiziellen Fotografen des 6. Nizam von Hyderabad ernannt, und man verlieh ihm den Titel *Raja* (Meister). Sein Fotounternehmen erhielt 1897 als einziges in Indien die Auszeichnung Royal Warrant von Königin Victoria. Deen Dayal durfte also als Anerkennung für außergewöhnliche Leistungen mit dem königlichen Wappen werben. Um andere Geschäftsideen aus-

zuprobieren, eröffnete er in Bombay ein Zenana-Studio (ausschließlich für Frauen) und ein weiteres Studio. Anfang des 20. Jahrhundert stand der Name „Deen Dayal" für ein erfolgreiches Fotounternehmen mit fünfzig Mitarbeitern.

Anita Dube
Geboren 1958 in Lucknow, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Anita Dube ist ausgebildete Kunsthistorikerin und -kritikerin. Sie absolvierte 1979 an der University of Delhi ihren Bachelor in Geschichte und schloss ihr Masterstudium in Kunstkritik 1982 an der Maharaja Sayajirao University in Baroda ab. Im Zusammenhang mit ihrer Mitarbeit bei der Indian Radical Painters and Sculptors Association war Anita Dube bis 1989 auch als Bildhauerin tätig. Einzelausstellungen der Künstlerin waren zuletzt zu sehen in der Galerie Bose Pacia in New York (2008), in der Bombay Art Gallery in Mumbai (2007) und der Galerie Almine Rech in Paris (2007). Ihr Werk wurde auch bereits in zahlreichen Gruppenausstellungen präsentiert, beispielsweise auf der 3. Moskauer Biennale zeitgenössischer Kunst in Moskau (2009), in den Ausstellungen *Santhal Family: Positions Around an Indian Sculpture* im Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen (2008), *New Delhi New Wave* in der Primo Marella Galerie in Mailand (2007), *Bombay Maximum City* im Rahmen des Kulturprogramms Lille 3000 in Lille (2006) und *iCon: Indian Contemporary* auf der 51. Biennale von Venedig (2005).

Gauri Gill
Geboren 1970 in Chandigarh, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Ihren ersten Bachelor of Applied Arts machte Gauri Gill 1992 am Delhi College of Art, Neu-Delhi, ihren zweiten 1994 an der Parsons School of Design in New York. 2002 erwarb sie ihren Master of Fine Arts in Fotografie an der Stanford University, Kalifornien, wofür sie eines von fünf Künstler-Stipendien erhielt. Für ihre „Familienalben" arbeitete sie in kleinen ethnischen Gemeinschaften – bei indischen Immigranten in den USA, in Landgemeinden von Rajasthan und der Gemeinde afghanischer Inder in Delhi.

Ihre Einzelausstellung *The Americans*, 2008, wurde in mehreren indischen Galerien, sowie in Stanford, Chicago und New York gezeigt. 2009 nahm sie an mehreren Gruppenausstellungen teil: *Rememory* der Lucy Mackintosh Galerie in Lausanne, *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography*, Palau de la Virreina und Artium in Spanien, *Shifting Shapes: Unstable Signs* der Yale Art Gallery in New Haven, *Astonishment of Being*, Birla Art Academy in Kolkata.

Sunil Gupta
Geboren 1953 in Neu-Delhi, Indien
Lebt in Neu-Delhi, Indien, und London, Großbritannien

Sunil Gupta ist Künstler, Kurator, Schriftsteller und kultureller Aktivist. Nachdem er Ende der 1960er Jahre mit seiner Familie nach Kanada ausgewandert war, zog er einige Zeit später nach England und studierte Fotografie am West Surrey College of Art & Design. 1983 schloss er sein Studium am Royal College of Art in London mit einem MA ab. 1989 gründete er gemeinsam mit anderen die Künstleragentur Autograph ABP (Association of Black Photographers) und 1992 die Organisation for Visual Arts (OVA), um das Verständnis für kulturelle Unterschiede in der Praxis der visuellen Künste zu fördern. Seine Werke waren bereits auf internationalen Ausstellungen zu sehen, beispielsweise in *Modern India* im IVAM in Valencia, Spanien (2009), *Street and Studio: An Urban History of Photography* in der Tate Modern in London (2008) und in *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India* im Newark Museum (2007). Als Kurator betreute er unter anderem die Projekte *Click! Contemporary Indian Photography* in der Vadehra Art Gallery in Neu-Delhi (2007) und *An Economy of Signs* in der Photographers' Gallery in London (1988).

Asim Hafeez
Geboren 1977 in Karatschi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Asim Hafeez ist freier Fotojournalist und dokumentarischer Fotograf. Er bemüht sich um eine möglichst unverfälschte Wiedergabe dessen, was sich vor seiner Kamera abspielt, und erfasst auf diese Weise eine Vielzahl an gesellschafts- und umweltpolitischen Themen, die unter anderem Frauen, Kinder und Transgender Communities betreffen und von internationaler Relevanz sind.

Sein Werk wurde in zahlreichen führenden internationalen Journalen und Magazinen, auch von NGOs, veröffentlicht, darunter *AmeriCare, ActionAid, FAO, The National, Bloomberg Markets, The Global Post* und *The Boston Globe.*

Amanul Huq
Geboren 1927 in Shhazadpur, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Amanul Huq ist bekannt durch seine Arbeit mit dem Filmemacher Satyajit Ray. Außerdem verdanken wir ihm die einzige Fotografie des Sprachaktivisten und Märtyrers Rafiq; Huq hatte das Bild 1952 während der Demonstrationen im Zusammenhang mit dem Sprachenkampf aufgenommen. In den 1960er Jahren war Amanul Huq als freier Mitarbeiter für zahlreiche Tageszeitungen tätig und fotografierte unter anderem den Massenaufstand von 1969 im Rahmen der Autonomiebestrebungen und den Befreiungskrieg von 1971.

Huqs Werk wurde bereits in der Royal Photographic Society und auf der Photokina in Köln ausgestellt. In den 1950er Jahren erntete er Anerkennung auf der UNESCO World Exhibition of Photography, wo seine Fotografie im Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde. Auf der Feier zum ersten International Language Day erhielt Huq den Ehrenpreis als Language Warrior (Kämpfer für die Sprache), und auf dem 6. Chobi Mela Festival wurde er von Drik für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Darüber hinaus wurde Amanul Huq von der Bangladesh Photographic Society zum Ehrenmitglied ernannt und erhielt von der Tageszeitung *National Daily Janakantha* einen Preis für sein Lebenswerk.

Sohrab Hura
Geboren 1981 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Sohrab Hura absolvierte 2005 seinen Masterabschluss in Wirtschaftswissenschaften an der Delhi School of Economics. Obwohl er keine Ausbildung als Fotograf abgeschlossen hat, ist er seit 2001 fotografisch tätig und arbeitet an langfristigen dokumentarischen Projekten. *Life is Elsewhere* ist ein Journal, in dem Sohrab Hura anhand von Fotografien und Texten sein Leben, seine Familie, die Liebe, Freunde und Reisen dokumentiert. Die Bilder werden 2010 auf dem FotoFreo Photographic Festival in Fremantle (Australien) ausgestellt und waren bereits 2009 auf den Fotofestivals Chobi Mela in Dhaka (Bangladesch), image-Singulières in Sète (Frankreich) und Photo Festival of Phnom Penh in Kambodscha und 2008 auf dem Angkor Photography Festival, ebenfalls in Kambodscha, zu sehen. Hura erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter eine ehrenvolle Erwähnung beim Yann Geffroy Award 2006 sowie den Indian Press Photo Award 2006 und 2008. Außerdem wurde er 2009 für die Joop Swart Masterclass ausgewählt, die World Press Photo einmal im Jahr organisiert.

Fawzan Husain
Geboren 1965 in Mumbai, Indien
Lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Fawzan Husain absolvierte sein Studium an der Bombay School of Journalism. Er arbeitete zunächst für die Mid-Day Publications, wo er seine Fähigkeiten als dokumentarischer Fotograf verfeinerte, und anschließend zehn Jahre für das Magazin *India Today*. Im Laufe seiner eindrucksvollen Karriere als Fotojournalist unternahm er ausgedehnte Reisen im In- und Ausland. Seine Werke wurden in zahlreichen internationalen Nachrichtenmagazinen veröffentlicht, darunter die *New York Times*, *The Telegraph* und die brasilianische Zeitschrift *Época Negócios*. Außerdem waren sie schon auf vielen Einzel- und Gruppen-ausstellungen zu sehen und sind unter anderem fester Bestandteil der Dauerausstellungen im Museum of Fine Art in Houston und dem Kiyosato Museum of Photographic Arts in Japan. Sein Gesamtwerk wird von Tasveer in Indien vertreten.

Manoj Kumar Jain
Geboren 1970 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Noida, Indien

Manoj Kumar Jain absolvierte 1992 seinen Bachelorabschluss am Delhi College of Arts und arbeitete dann zunächst in der Kommunikations- und Werbebranche, bevor er eine Karriere als Fotograf einschlug. Zu seinen Einzelausstellungen zählen *Anantanant* in der Academy of Fine Arts and Literature in Siri Fort, Neu-Delhi (2004), *Stories: Hidden with Shades of White* im National Centre of Performing Arts in Mumbai (2001) und *Delli O Delli* im India Habitat Centre in Neu-Delhi (1999). Manoj Kumar Jain beteiligte sich auch an zahlreichen Gruppenausstellungen, so in jüngster Zeit beispielsweise an *Click! Contemporary Photography in India* in der Vadehra Art Gallery in Neu-Delhi und in London (2008). Jain erhielt 1997 den Photography Award der All India Fine Arts and Craft Society und wurde 1992 vom Delhi College of Arts als Photographer of the Year ausgezeichnet.

Momena Jalil
Geboren 1978 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Momena Jalil absolvierte ihren Hochschulabschluss am Pathshala, dem Südasiatischen Institut für Fotografie in Dhaka, Bangladesch. Zwischen 2008 und 2009 nahm sie am Austauschprogramm der norwegischen Organisation Norway's Fredskorpset teil. 2006 und 2009 präsentierte sie ihre Werke jeweils in Einzelausstellungen auf dem 4. und 5. Chobi Mela Fotofestival. Zu ihren jüngsten Präsentationen zählt die Online-Ausstellung unter www.theblacksnapper.com im August 2009.
Jalil war von 2003 bis 2008 als fest angestellte Fotografin für die Tageszeitung *Daily New Age* tätig. Zurzeit arbeitet sie bei der Drik Picture Library Ltd. als Leiterin der Qualitätskontrolle. Außerdem unterrichtet sie am Pathshala und arbeitet als Bildredakteurin für Banglarights, ein Netzwerk zur Verteidigung der Menschenrechte in Bangladesch.

Sunil Janah
Geboren 1918 in Kalkutta (heute Kolkata), Indien
Lebt in Berkeley, USA

Nach Abschluss seines Studiums der englischen Literatur an der Calcutta University schloss sich Janah um 1940 dem Studentenflügel der Kommunistischen Partei Indiens an. 1943 wurde er Berichterstatter und Fotograf für *People's War*, die Zeitung der Kommunistischen Partei. Seine Bilder von der bengalischen Hungersnot 1943-1944 machten ihn über Nacht berühmt. Janah erlebte die letzten zehn Jahre des Freiheitskampfes als unmittelbarer Zeuge und fotografierte die wichtigsten Ereignisse und Schlüsselfiguren. Nach parteiinternen Umwälzungen, in deren Verlauf mehrere Mitglieder – darunter auch Janah – ausgeschlossen wurden, kehrte der Fotograf 1948 nach Kalkutta zurück, wo er ein eigenes Fotostudio eröffnete.

Während der ersten Dekade nach der Unabhängigkeit dokumentierte Janah die Wiederentdeckung der klassischen Traditionen, beispielsweise der indischen Tänze und der althergebrachten Architektur. Während der 1950er Jahre sicherte sich Janah bedeutende Aufträge von Seiten der Industrie. Außerdem fotografierte er gemeinsam mit dem britischen Anthropologen Verrier Elwin Angehörige indischer Volksstämme. 2003 zog der Fotograf zusammen mit seiner Frau Shoba Janah nach Berkeley, Kalifornien.

Tapu Javeri
Geboren 1965 in Karatschi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Tapu Javeri gehört zu den bekanntesten Fotografen Pakistans. Sein Werk umfasst Modefotografie, Fotojournalismus und künstlerische Fotografie. Er begann seine fotografische Laufbahn bei der renommierten englischsprachigen Zeitung *Dawn* und arbeitete dann für Modemagazine wie *Teenager*, *Fashion Collection* und *Herald*. Er war Fotoredakteur bei der innovativen Modezeitschrift *Xtra*. Neben seiner Karriere in der Modebranche baute er seine künstlerische Tätigkeit aus, und seit 1984 präsentiert er seine Werke auf nationalen und internationalen Fotoausstellungen, wie beispielsweise bei *I am Pakistani* in der Photospace Gallery in Karatschi (2009) und auf der fotografischen Gruppenausstellung *Guerilla Film Fest* in der Carnegie Institution in Washington DC.

Samar Jodha
Geboren 1964 in Jodhpur, Indien
Lebt und arbeitet in Amawalk, USA, und in Indien

Samar Jodha ist ein sozial engagierter Fotograf und Filmemacher, der in seinen Dokumentationen der letzten fünfzehn Jahre vor allem marginalisierte Gemeinschaften thematisierte. Parallel dazu arbeitet Samar Jodha mit der Bill & Melinda Gates Foundation und dem BBC World Service Trust zusammen und veranstaltet in diesem Rahmen Fotografie-Workshops mit Straßenkindern in Südasien und Ostafrika.

Zur Zusammenarbeit mit seinem Bruder Vijay. S. Jodha: Siehe unten.

Vijay. S. Jodha
Geboren 1964 in Jodhpur, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Vijay S. Jodha ist ein freiberuflicher Schriftsteller, Fotograf und Filmemacher. Seine Arbeiten erschienen in mehreren internationalen Publikationen und Ausstellungen. Er studierte Regie an der New York University und an der School of Visual Arts, New York und hat mit den Regisseuren Ang Lee und Mira Nair zusammengearbeitet. Seine Filme wurden weltweit im Fernsehen und auf diversen Filmfestspielen gezeigt.

Aus der Zusammenarbeit mit seinem Bruder Samar Jodha resultierte das von der Kritik hoch gelobte Buch *Ageless Mind and Spirit*, 2002. Dieses Projekt wurde 1999 von der UN als Wanderausstellung auf den Weg geschickt. Es wurde als einziges aktuelles Kunstwerk aus Südasien für das New Zealand International Arts Festival 2004 ausgewählt.

Golam Kasem Daddy
Geboren 1894 in Jalpaiguri, Indien
Lebte und arbeitete bis 1998 in Dhaka, Bangladesch

Golam Kasem – der später den Spitznamen „Daddy" erhielt – begann seine fotografische Karriere, nachdem er sich von seinen Ersparnissen eine quadratische Ensign-Box-Kamera gekauft hatte. In seinem Materialarchiv finden sich noch Glasplattennegative aus dem Jahr 1918.

Kasem gründete den Camera Recreation Club, dessen Mitglieder sich in regelmäßigen Abständen bei ihm zu Hause trafen. Er war auch der erste bengalische Moslem, der Kurzgeschichten schrieb; außerdem verfasste er regelmäßig einen Newsletter für die Bangladeshi Photography Society. Zu seinen zahlreichen Ausstellungen gehört eine Präsentation, die er 1994 gemeinsam mit Manzoor Alam Beg in der Drik Gallery in Dhaka organisierte.

Als Ehrengast auf der Eröffnung des World Press Photo-Wettbewerbs 1996 erzählte er von seinem eigenen Kampf gegen die Einschränkungen eines alternden Körpers. „Mein Körper sagt ‚Nein', aber mein Verstand sagt ‚Du musst!'– und am Ende siegt der Verstand."

Dinesh Khanna
Geboren 1957 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Gurgaon, Indien

Dinesh Khanna hatte bereits eine zwölfjährige Karriere in der Werbebranche hinter sich, als er sich 1990 beruflich auf die Fotografie konzentrierte und für Agenturen, Verlage und Firmen tätig wurde.

Sein künstlerisches Werk war bereits in Delhi, Mumbai, Kolkata, Bangalore, Benares, London, Edinburgh, Davos, San Francisco und New York zu sehen. In zwei Bildbänden – *Bazaar* (2001) und *Living Faith* (2003) – setzte er seine Reiseeindrücke, die er im Verlauf von über zehn Jahren auf traditionellen Märkten und in religiösen Zentren Indiens gesammelt hatte, künstlerisch um. Neben den kommerziellen Aufträgen, die er weiterhin für internationale Magazine, Werbeagenturen und Firmen übernimmt, arbeitet Dinesh zurzeit an zwei weiteren Bildbänden: *Benaras – Everyday in Eternity* und *Telling Stories – From Another World*.

Sayeeda Khanom
Geboren 1937 in Pabna, im heutigen Bangladesch
Lebt und arbeitet in Banani in Dhaka, Bangladesch

Sayeeda Khanom begann ihre fotografische Karriere im Alter von zwölf Jahren und ist seitdem eine überaus produktive Fotografin, die bereits zahlreiche bedeutende Ereignisse in der Geschichte Bangladeschs dokumentiert hat.

Nach ihrer Teilnahme an der Internationalen Photo- und Kinoausstellung 1956 in Köln erfuhr Sayeeda Khanom

internationale Anerkennung. Ihre Werke wurden im selben Jahr auf der International Photography Exhibition in Dhaka ausgestellt und später bei internationalen Wettbewerben in Japan, Frankreich, Schweden, Pakistan und auf Zypern. Zwei weitere Ausstellungen über Mutter Teresa und Konika Bandopadhaya, einer Rabindra Sangeet („Lieder von Tagore")-Sängerin, fanden 1997 und 2000 in Dhaka statt. Sayeeda Khanom wurde 1985 mit dem UNESCO Award for Photography ausgezeichnet und erhielt 1960 einen Preis auf dem All Pakistan Photo Contest.

Ihre enge Beziehung zu dem berühmten Filmemacher Satyajit Ray bot ihr die Gelegenheit, exklusive Bilder von ihm und seiner Arbeit aufzunehmen. Ihr erstes Buch *Amar Chokhey Satyajit Ray* (*Satyajit Ray Through My Eyes*) erschien 2004.

Anita Khemka
Geboren 1972 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi

Antika Khemka studierte englische Literatur und begann 1996 zu fotografieren. Ihr Werk besteht hauptsächlich aus gesellschaftlich engagierten, dokumentarischen Arbeiten, die auch außerhalb Indiens, in Barcelona, Amsterdam, Bangkok, Frankfurt, Paris, Genf und Melbourne ausgestellt wurden. 2005 entstand aus ihrem Projekt über andere Sexualitäten der Film *Between Lines – India's Third Gender.* Ihr Fotografie-Projekt *Sweet Sixteen* aus dem Jahr 2006 wurde in den Band *Imagining Ourselves: Global Voices from a New Generation of Women* aufgenommen. Ihre wichtigsten Gruppenausstellungen sind *Watching Me, Watching India,* Fotografie Forum International, Frankfurt, 2006, die Photoquai Biennale of World Image, Musée du Quai Branly, Paris, 2007 sowie *The Self and The Other – Portraiture in Contemporary Indian Photography,* Palau de la Virreina und Artium, Spanien, 2009.

Sonia Khurana
Geboren 1968 in Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Sonia Khuranas künstlerische Ausbildung umfasst einen Masterabschluss am Royal College of Art in London (1997) und einen Forschungsaufenthalt an der Rijksakademie in Amsterdam (2002). Khurana arbeitet vorwiegend in den Bereichen Video und Performance. Ihren eigenen Worten zufolge geht es in ihrer Arbeit um "die Auseinandersetzungen mit dem Selbst und der Welt; um gegenständlich gewordene Erfahrung; um den Kampf zwischen Körper und Sprache". Dabei strebt sie "nach körperlicher Eloquenz und danach, den politischen Raum neu zu überdenken".

Khurana präsentierte ihre Werke bereits in zahlreichen Museen und auf Festivals, beispielsweise in der Ausstellung *Elles@Pompidou* im Centre Georges Pompidou in Paris (2009–2010); in *India Moderna* im IVAM, Valencia (2009); in *Global Feminisms* im Brooklyn Museum, New York (2007); in *Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art* im Kunstmuseum Bern (2007); im ARCOmadrid (2009) und auf der Gwangju Biennale (2008).

Zu ihren neusten Einzelprojekten zählen *Living in the Round* im Goethe-Institut in Delhi (2009) und *Still Moving Image* in der Galerie Jousse Enterprise in Paris (2007).

Abdul Hamid Kotwal
Geboren 1962 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Abdul Hamid Kotwal arbeitete Mitte der 1990er Jahre für die Drik Picture Library, eine Fotoagentur mit eigenem Studio in Bangladesch. In dieser Zeit wurde er von der Bangladesh Photographic Society mehrfach als Fotograf des Monats und als Fotograf des Jahres ausgezeichnet. Außerdem nahm er an Gruppenausstellungen im In- und Ausland teil.

Beim Fotowettbewerb *Girl Child Photographic Competition* 1990 und auf dem Fotowettbewerb zum Thema Leben und Bildung im Rahmen des *International Literacy Day* 1994 wurden seine Werke lobend erwähnt. 1993 gewann Abdul Hamid Kotwal den National Photo Contest. Auch die Lensview Photographic Society in den USA zollte seinen Werken 1991 Anerkennung.

Arif Mahmood
Geboren 1960 in Karatschi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Arif Mahmood studierte am Otterbein College in Ohio, ehe er 1985 nach Karachi zurückkehrte. Dort befasste er sich mit seinen Interessensschwerpunkten Fotojournalismus, Mode- und Porträtfotografie. Bis 1989 arbeitete er als redaktioneller Mitarbeiter für die wichtigsten Zeitungen und Zeitschriften Pakistans. Seine Werke sind in zahlreichen internationalen Publikationen erschienen, beispielsweise in *Newsweek*, *Khaleej Times*, *Gulf News* und dem Magazin *Private.* Mahmoods Werke waren bereits in zahlreichen Ausstellungen zu sehen, zuletzt in *Hanging Fire* in der New York's Asia Society (2009). Er gehörte auch zu den Teilnehmern des Gastkünstlerprogramms *One Square Mile,* das 2009 mit finanzieller Unterstützung von Visiting Arts in Großbritannien organisiert wurde. Mahmoods Fotografien sind in vielen wichtigen Sammlungen vertreten und als Dauerausstellung im Museum of Fine Arts in Houston zu sehen. Er hat fünf Einzelpublikationen verfasst und ist zurzeit Geschäftsführer der White Star Photo Pvt Ltd., die zur Dawn Media Group gehört.

Nasir Ali Mamun
Geboren 1953 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Nasir Ali Mamun gilt in Bangladesch als Vater der Porträtfotografie. Am bekanntesten sind seine Aufnahmen von verschiedenen international anerkannten Berühmtheiten, darunter auch Künstler. Er arbeitet ausschließlich in

Schwarz-Weiß, und sein ab 1972 entstandenes Werk zeigt ungewöhnliche Augenblicke mit noch ungewöhnlicheren Menschen und erzählt dem Betrachter eine Geschichte von kreativen Menschen anhand ihrer Gesichter.
Im Laufe seiner Karriere präsentierte Nasir Ali Mamun seine Bilder auf über fünfzig Einzelausstellungen und veröffentlichte sechs Bücher. Zurzeit arbeitet er als Bildredakteur für *Daily Prothom Alo*, die meistverbreitete Zeitung in Bangladesch.

Anay Mann
Geboren 1974 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Anay Mann hat 2001 den Weg zur Fotografie gefunden und erforschte mit seiner Kamera das Genre der inszenierten Porträtaufnahme. Manns Serie mit Porträts junger indischer Metropolenbewohner *Generation in Transition*, wurde 2004 zum ersten Mal ausgestellt und war beim 13. Noorderlicht Photofestival in den Niederlanden 2006 vertreten. Seit 2001 fotografiert er seine Frau Neetika. Die Porträtserie *About Neetika* war 2006 in der Gruppenausstellung *Watching India* des Internationalen Fotografie-Forums in Frankfurt und 2007 in einer Einzelausstellung während der Rencontres d'Arles Photographie in Arles und Les Ateliers de l'Image in Marseille vertreten. Die Selbstporträts Manns mit dem Titel *The Red Room* waren 2009 in der Ausstellung *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography* zu sehen (Palau de la Virreina und Artium, Spanien).

Deepak John Mathew
Geboren 1970 in Kerala, Indien
Lebt und arbeitet in Ahmedabad, Indien

Deepak John Mathew leitet den Fachbereich Fotodesign am National Institute of Design in Ahmedabad. Er ist ausgebildeter Fotograf, Maler, Grafiker und Kurator. Nach Abschluss eines Physikstudiums studierte er Malerei und schloss dieses Studium 1996 mit dem MA in Graphic Arts ab. 2005 promovierte er in Designpädagogik. Er ist Verfasser der Bücher *Principles of Design Through Photography* und *The Urban Village*, die beide 2010 erscheinen.
Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und präsentierte seine Werke in vielen internationalen und nationalen Ausstellungen, unter anderem 2008 in einer Einzelausstellung in der Alliance Française Gallery in Ahmedabad sowie in Gruppenausstellungen in der Krishna's Art Gallery in Neu-Delhi (2001), der Birla Academy of Art and Culture in Mumbai (1999), der Lalit Kala Akademi in Neu-Delhi (1998) und auf der International Biennale of Prints in Bharat Bhavan, Bhopal (1995).

Huma Mulji
Geboren 1970 in Karachi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Lahore, Pakistan

Huma Mulji schloss 1995 ihr Kunststudium an der Indus Valley School of Art and Architecture in Karachi mit dem Bachelor ab und absolviert zurzeit den englischsprachigen Universitätslehrgang zum Master of Fine Arts an der Donau-Universität Krems, Österreich. Ihre Werke waren bereits in zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen zu sehen; in jüngster Zeit beispielsweise in: *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*, Asia Society in New York (2009); *Half-Life*, in der Zahoor ul Akhlaq Gallery in Lahore (2008) und *Farewell to Post- Colonialism*, im Rahmen der 3. Guangzhou-Triennale im Guangdong Museum of Art, China (2008). Huma Mulji unterrichtet an der School of Visual Arts der Beaconhouse National University, der ersten Universität für freie Künste Pakistans, in Lahore

Nandini Valli Muthiah
Geboren 1976 in Mumbai, Indien
Lebt und arbeitet in Chennai, Indien

Nandini Valli Muthiah machte ihren Bachelor in englischer Literatur und ihr Diplom als Französisch-Übersetzerin und Dolmetscherin, bevor sie am Arts Institute in Bornemouth Fotografie studierte und 2005 ihren Abschluss machte. Es folgten Einzelausstellungen in den Zentren der Alliance Française in Chennai und Pondicherry in 2007, sowie in der Sakshi Galerie 2008, wo sie Arbeiten aus ihrer Serie *The Definitive Reincarnate* zeigte. Muthiah hat auch an mehreren Gruppenausstellungen in Indien und im Ausland teilgenommen wie *Archipelago* in The Well, Old Truman Brewery in London, 2005 und *Click! Contemporary Photography in India* in der Vadehra Galerie, in Delhi und London, 2008.

Pushpamala N.
Geboren 1956 in Bangalore, Indien
Lebt und arbeitet in Bangalore und Neu-Delhi, Indien

Pushpamala N. studierte Bildhauerei an der Faculty of Fine Arts der Maharaja Sayajirao University of Baroda, wo sie 1982 ihren Bachelor und 1985 ihren Master of Fine Arts absolvierte. Während der letzten zehn Jahre ging Pushpamala N. dazu über, ihren eigenen Körper einzusetzen und unterschiedliche Charaktere und Personae mit dem Medium Fotoperformance darzustellen.

Ihre Werke waren bereits auf internationalen Ausstellungen zu sehen. Zu den Einzelausstellungen aus jüngster Zeit zählen *Paris Autumn*, in der Galerie Chemould Prescott Road in Mumbai (2009) sowie in der Bose Pacia Gallery in New York und der Galerie Nature Morte in Neu-Delhi (beide 2008). Als bedeutende Gruppenausstellungen sind unter anderem zu nennen: *The Empire Strikes Back: Indian Art Today* in der Saatchi Gallery in London (2010), *Chalo! India: A New Era of Indian Art* im National

Museum of Contemporary Art in Seoul und im Essl Museum in Wien (beide 2009) sowie im Mori Art Museum in Tokio (2008), *New India/New Wave* in der Marella Gallery in Mailand (2007), und *Century City* in der Tate Modern in London (2001).

T.S. Nagarajan
Geboren 1932 in Hunchadakatte, Indien
Lebt in Bangalore, Indien

1956 wurde T.S. Nagarajan offizieller Fotograf im Dienst der indischen Regierung, später war er Bildredaktor für *Yojana*, dem Magazin der Indian Planning Commission. Durch diese Arbeit bei einer Zeitschrift für Entwicklung konnte Nagarajan ganz Indien bereisen und mehr als ein Jahrzehnt lang die ökonomische Entwicklung des Landes dokumentieren. Gleichzeitig war er der Direktor der Foto-Abteilung der indischen Regierung im Informationsministerium und fotografischer Berater der UNICEF. Sein viel gelobtes Projekt ist eine Dokumentation der Innenräume von jahrhundertalten indischen Häusern: eine Aufarbeitung traditioneller Lebensweisen und die Verquickung von Kunst und Leben.

T.S. Nagarajans Schwarz-Weiß-Fotografie ist mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet worden, darunter der PATA Gold Award von 1987. Ausstellungen seiner Werke wurden auf der ganzen Welt gezeigt, auch im Museum of Modern Art in Oxford (1982). Neben zahlreichen anderen Publikationen hat er das Kinderbuch *This India* veröffentlicht.

Hammad Nasar
Geboren 1969 in Lahore, Pakistan
Lebt und arbeitet in London, Großbritannien

Hammad Nasar ist Kurator, Galerist und Schriftsteller. Er ist Mitbegründer der gemeinnützigen Künstlerorganisation Green Cardamom und von Asal Partners, einem Unternehmen für Kunstberatung. Er war Stipendiat des Clore Leadership Programme, Forschungsstipendiat am Goldsmith College und hatte die künstlerische Leitung für das Festival of Muslim Cultures in Großbritannien inne. Er hielt weltweit Vorträge an zahlreichen Universitäten, kuratierte Ausstellungen und lieferte Beiträge für viele öffentliche Programme in internationalen Museen. Zu seinen jüngsten Projekten zählen die Ausstellungen *Safavids Revisited* im British Museum in London (2009), *How Nations are Made* in der Cartwright Hall, Bradford und Manor House, Ilkley (2009) und *Beyond the Page: Miniature as Attitude* im Pacific Asia Museum in Pasadena (vorher in der Manchester Art Gallery und im Asia House). Zu seinen aktuellen kuratorischen Projekten zählen *Lines of Control: Partition as a Productive Space* und *Mashq: Repetition, Meditation, Mediation*. Vor seinem Eintritt in die Welt der Kunst war Nasar als Unternehmens- und Anlageberater tätig.

D. Nusserwanjee
Fotograf aus dem frühen 20. Jahrhundert
Lebte und arbeitete in Bombay, Indien (heute Mumbai)

D. Nusserwanjee betrieb sein Fotostudio wahrscheinlich zwischen 1920 und 1940. Er hatte sowohl Kunden in breiteren Bevölkerungsschichten, als auch in der gehobenen Gesellschaft, produzierte aber nicht die gängigen Basarfotos. Sein Geschäft gehörte zu der wachsenden Zahl von Fotostudios, die im frühen 20. Jahrhundert in der Kalbadevi Road und im Bereich der Fort Area von Bombay eröffneten. Diese Stadtviertel waren erschwinglich für Angehörige der Mittelschicht und Berufstätige, die sich damals zu einer bedeutenden Kundengruppe für Fotostudios entwickelten. Nusserwanjees Studio existiert heute nicht mehr; das einzige ältere Fotostudio, das man in der Kalbadevi Road noch findet, ist das National Photo Studio.

Prashant Panjiar
Geboren 1957 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Prashant Panjiar ist autodidaktischer Fotograf. Er arbeitete als Fotojournalist und Cutter für bedeutende indische Magazine wie *India Today* und *Outlook*, häufig auch für *Time*. Seit 2001 ist Panjiar freiberuflich tätig und hat sich auf Reportage-, Editorial- und Dokumentarfotografie spezialisiert. Sein jüngstes Werk *Pan India: A Shared Habitat* wurde 2009 in Indien ausgestellt. Die zuvor produzierte Arbeit – *King, Commoner, Citizen* – war in der Konica Minolta Gallery in Tokio zu sehen und erschien 2007 als Monografie. Panjiar präsentierte seine Arbeiten außerdem 2007 auf dem Internationalen Fotofestival in Noorderlicht, Niederlande; 2008 unter dem Titel *Click! Contemporary Photography in India* in der Vadehra Art Gallery in Neu-Delhi sowie in London; und 2009 in der Ausstellung *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography* in Spanien im Palau de la Virreina sowie im Artium. Panjiar war außerdem Jurymitglied bei der Verleihung der World Press Photo Awards in Amsterdam 2002, und bei der China International Press Photo Competition 2005.

Praful Patel
Geboren 1925 in Gondal, Indien
Lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Praful C. Patel begann sein Studium der Fotografie 1945 am St. Xavier's College in Mumbai. Nach dessen Abschluss arbeitete er mit Continental Photo Stores zusammen, einem beliebten Treffpunkt und für Patel die Gelegenheit, viele bekannte indische Fotografen kennen zu lernen. 1949 erwarb Praful Patel das Windsor Studio und begann gleichzeitig seine Laufbahn als Fotojournalist. Es gelang ihm, zahlreiche emotionale Augenblicke im Freiheitskampf seines Landes festzuhalten.

Patels vielseitige und äußerst produktive Karriere begann 1952 mit einem langfristigen Auftrag, als Cheffotograf für ein Pilotprojekt der Ford Foundation zu arbeiten, das die Veränderungen in den ländlichen Regionen Indiens dokumentieren sollte. Weitere Aufträge und Ausstellungen folgten, u.a. auch eine Dokumentation über das Bhabha Atomforschungszentrum in Trombay, sowie die Ausstellung *Manifestation of Siva*, die 1981 im Philadelphia Museum of Art gezeigt wurde. Inzwischen ist Patel stellvertretender Direktor des Centre for Photography as an Art-Form am National Center for Performing Arts in Mumbai.

Mohammad Akram Gogi Pehlwan
Geboren 1945 in Lahore, Pakistan
Lebte und arbeitete bis 2007 in Lahore, Pakistan

Mohammad Akram Gogi Pehlwan arbeitete vierzig Jahre lang als *ruh-khitch*-Fotograf an der Straßenecke gegenüber von Data Dabar, dem berühmten Schrein in Lahore, Pakistan. Sein Studio war das Straßenpflaster, wo er sich mit Passfotos und Reiseandenken ein spärliches Einkommen sicherte. Er fotografierte die Armen, die sich weder ein richtiges Studio noch Farbfotos leisten konnten. Gogi Pehlwan verstand es, sein Talent und seine reduzierte Ausrüstung in einfühlsamer Weise zu nutzen, um mit seinen beeindruckenden Bildern die schmalen finanziellen Möglichkeiten seiner Klienten etwas auszugleichen.

Neben seiner fotografischen Tätigkeit verfolgte er eine Karriere als Schausteller. Akram Gogi Pehlwan war ein bekannter Muskelmann, ein ehemaliger Ringer, der auf den Jahrmärkten im Punjab sein Publikum durch ungewöhnliche Kraftakte verblüffte. Zum Beispiel ließ er einen Traktor über seinen Körper rollen oder zog das Gefährt allein mit seinem Schnauzbart.

Mit seiner *ruh-khitch*-Kamera fotografierte er vor gemalten Kulissen Wachmänner, Dichter, Heilige und gelegentlich auch sich selbst mit seinen Freunden.

Dileep Prakash
Geboren 1965 in Dehradun, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Dehli, Indien

Dileep Prakash arbeitet seit zwanzig Jahren als Fotograf. Einer seiner Schwerpunkte ist das Themenfeld Erinnerung und Geschichte. Er hat zum Beispiel Indiens letzte mit Dampflokomotiven betriebenen Züge fotografiert und die Leute, die auf ihnen gearbeitet haben – dieses Interesse stammt noch aus seiner Internatszeit. Ein Projekt über die Englisch-Indische Gemeinschaft führte ihn durch ganz Indien, um eine stetig kleiner werdende Gruppe von Menschen zu porträtieren. *The Anglo-Indians* wurde 2006 im Goethe Institut in Frankfurt ausgestellt und 2007 bei der Photoquai-Biennale im Musée du Quai Branly in Paris. 2008 erschien das Buch *The Anglo-Indians* und die Ausstellung wurde im Photoink in Neu-Delhi gezeigt. 2009 wurde diese Arbeit auch im Rahmen der Ausstellung *The Self and the Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography* im Palau de la Virreina und im Artium in Barcelona präsentiert. Heute fotografiert er Internatsschulen, die die Engländer während der Kolonialzeit in Indien gebaut haben. Er beschäftigt sich weiterhin mit dem Themenfeld der menschlichen Zuneigung und Verwahrlosung.

Ram Rahman
Geboren 1955 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Ram Rahman begann seine fotografische Ausbildung bei Jonathan Green noch während seines Physikstudiums am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, Massachusetts. Später absolvierte er an der School of Art der Yale University auch ein Grafikdesign-Studium (Abschluss 1979) und lebte dann in den 1980er Jahren teils in New York, teils in Neu-Delhi, wo er sowohl als Fotograf als auch als Designer tätig war.

Seine erste bedeutende Einzelausstellung fand 1988 in der Shridharani Gallery in Delhi statt. Seitdem sind seine Werke überall auf der Welt zu sehen. Zu den Gruppenausstellungen, an denen er beteiligt war, zählen Ausstellungen des japanischen Kulturinstituts Japan Foundation in Tokio und der Photographers' Gallery in London. 2008 präsentierte er die Einzelausstellung *BIOSCOPE* im Kulturzentrum Rabindra Bhavan in Neu-Delhi, zusammen mit einem Buch, das denselben Titel trägt. Er war ein wichtiger Teil von SAHMAT – einem Kollektiv aus Studenten und Künstlern in Delhi –, arbeitete als selbstständiger Kurator und nahm an Symposien im Museum of Modern Art in New York, in der Tate Modern in London sowie am MIT und an der Harvard University teil.

Raghu Rai
Geboren 1942 in Jhang, Pakistan
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Raghu Rai begann seine fotografische Laufbahn 1965 und zählt mittlerweile zu den einflussreichsten Fotografen Indiens. Seine Bilder wurden in *The Statesman, Time, Life, National Geographic, Sunday Times, The Independent* und *The New Yorker* veröffentlicht. Außerdem arbeitete er als Bildredakteur für *The Sunday* und *India Today*. 1971 erhielt er den Padma Shri-Orden – eine der höchsten zivilen Auszeichnungen, die die indische Regierung jemals an einen Fotografen verliehen hat – und 1977 wurde er von Henri Cartier-Bresson zum Mitglied der renommierten Agentur Magnum Photos ernannt. Raghu Rai erhielt nicht nur zahlreiche internationale Auszeichnungen, sondern arbeitete 1984 auch an einem besonderen Projekt für Greenpeace International, als er die Gaskatastrophe in Bophal dokumentierte. Seine Arbeiten waren auf Einzelausstellungen in der National Gallery of Modern Art in Neu-Delhi zu sehen (1997 und 2008), im Bunkamura in Tokio (2001) und den Musei Capitolini in Rom (2004). Außerdem wurden seine Werke ausgestellt im Museo di

Storia Naturale in Mailand, in der CoalMine Fotogalerie in Winterthur, im Centro Cultural Recoleta in Buenos Aires, in der Leika Gallery in Prag und auf dem Festival Les Rencontres d'Arles (2007).

Rashid Rana
Geboren 1968 in Lahore, Pakistan
Lebt und arbeitet in Lahore, Pakistan

Rashid Rana absolvierte 1992 seinen Bachelor of Fine Arts am National College of Arts in Lahore und 1994 den Masterabschluss am Massachusetts College of Art in Boston. Er gehört zu den bedeutenden und maßgeblichen Figuren einer neuen pakistanischen Künstlergeneration und hat seine Werke in zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen präsentiert. Zu den internationalen Ausstellungen aus jüngster Zeit zählen: *The Power of Ornament* in der Galerie Unteres Belvedere in Wien (2009), *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan* in der Asia Society in New York (2009), *Re-Imaging Asia* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin (2008), *Mirror Worlds: Contemporary Video from Asia* im Institute of Modern Art in Brisbane, Australien (2006) und die 1. Singapur Biennale in Singapur (2006). Rana ist außerordentlicher Professor für Visuelle Künste und Mitbegründer dieses Fachbereichs an der Beaconhouse National University in Lahore, Pakistan. Er ist Kurator einer Ausstellung mit pakistanischen Kunstwerken für die Devi Art Foundation in Neu-Delhi (2010).

Kushal Ray
Geboren 1960 in Kolkata, Indien
Lebt und arbeitet in Kolkata, Indien

Kushal Ray, der sich vom Journalisten zum Fotografen und Maler wandelte, machte seinen Bachelor an der University of Calcutta, bevor er 1982 beim *The Telegraph* zu arbeiten begann. 1991 gab er den Journalismus auf und arbeitete freiberuflich als dokumentarischer Fotograf. Kurze Zeit unterrichtete er im Rahmen eines UNICEF-Projekts, gleichzeitig entwickelte er neue Projekte und organisierte weltweit Ausstellungen. Bekannt wurde vor allem sein 1987 begonnenes Projekt *Ladakh*. Es wurde 1998 in der Piramal Gallery am National Center for Performing Arts in Mumbai gezeigt und in die Sammlung der Nationalgalerie für Moderne Kunst in Neu-Delhi aufgenommen.

Rays Fotografien waren in zahlreichen Ausstellungen vertreten, u.a. auch in *Click! Contemporary Photography in India* in der Vadehra Art Gallery von Neu-Delhi und in London, 2008; am 1st Singapore International Photography Festival von 2008, und in *Relative Values: Some Current Trends in Indian Photography* an der Unversity of Southampton, 2007. Seine Arbeit *Family Matters* erschien im renommierten Magazin *Private*.

Kulwant Roy
Geboren 1914 in Bagli Kalan, Indien
Lebte und arbeitete weltweit bis 1984

Der Pressefotograf Kulwant Roy begann seine fotografische Laufbahn im Alter von etwa zwanzig Jahren. Er erlernte sein Handwerk von Raj Gopal, der in Lahore das Gopal Chitra Kutter Studio führte. Zu seinen wichtigsten und prägendsten Arbeiten gehören die Aufnahmen, die das Treffen zwischen Mahatma Gandhi und Khan Abdul Ghafar Khan in der nordwestlichen Grenzregion im Jahr 1938 dokumentieren.

Roy ließ sich Mitte der 1940er Jahre, noch vor der Teilung Indiens, in Delhi nieder und gründete im Stadtteil Mori Gate die Fotoagentur Associated Press Photos. Während der darauffolgenden Jahre wurde er unmittelbarer Zeuge von Indiens Weg in die Unabhängigkeit. Roy verließ Indien 1958, um durch die Welt zu reisen und eine Werkgruppe ganz anderer Art zu produzieren. 1961 verpackte er all diese Fotodrucke und Negative in Kartons und schickte sie nach Delhi, wo sie aber nie ankamen. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er damit, sämtliche Postämter und Müllabladeplätze Delhis abzusuchen – auf der Suche nach den verschollenen Paketen.

Vicky Roy
Geboren 1987 in Purulia, Indien
Lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Vicky Roy kam 1999 nach Delhi und lebte dort auf der Straße, bevor der Salaam Baalak Trust sich seiner annahm. Seine fotografische Ausbildung erhielt er bei Triveni Kala Sangam, danach war er Assistent bei Anay Mann. Roys erste Einzelausstellung *Street Dream* fand 2007 im India Habitat Center, Neu-Delhi, statt. Einige Arbeiten daraus reisten nach Südafrika und Großbritannien (mit der Unterstützung des DFID).

Die Ramchander Nath Foundation schlug ihn für ein Mentorenprogramm der Maybach Foundation vor, und er dokumentierte in diesem Rahmen die Rekonstruktion des WTC in New York im Jahr 2009. Wieder in Indien, zeigte er *WTC: Now* in Bodhi Art, Mumbai, ausgerichtet vom American Center und der Asia Society. Roy nahm an mehreren Gruppenausstellungen in Indien teil, und seine Arbeiten sind weltweit in Sammlungen vertreten.

Mohammad Ali Salim
Lebt und arbeitet in New York, USA

Mohammad Ali Salim fotografiert seit 1972, sein Diplom als professioneller Fotograf erhielt er 1995 am New York Institute of Photography.

Seine Werke wurden bereits weltweit auf Gruppen- und Einzelausstellungen gezeigt, beispielsweise in Australien, Bangladesch, Italien, Indien und in den USA. Er hat in zahlreichen internationalen Publikationen veröffentlicht, darunter *The World and I*, ein Magazin, das in Washington

D.C. erscheint. Mohammad Ali Salim ist Mitglied der Federation of International Photographic Art und assoziiertes Mitglied des India International Photographic Council und der Bangladesh Photographic Society.

T.S. Satyan
Geboren 1923 in Mysore, Indien
Lebte und arbeitete bis 2009 in Mysore, Indien

T.S. Satyan absolvierte sein Hochschulstudium an der University of Mysore 1944. Heute zählt er zu den bekanntesten Fotografen Indiens. Als Pionier auf dem Gebiet des Fotojournalismus nahm er mit seiner Kamera zahlreiche bedeutende Ereignisse in Südasien auf und dokumentierte das breite Spektrum indischer Lebensweisen.

Satyans Bilder und Texte wurden in namhaften Zeitschriften veröffentlicht, darunter *Time*, *Life* und *Illustrated London News*. Er führte zahlreiche fotografische Aufträge für die Ford-Stiftung und die Vereinten Nationen aus. Er war mit seinen Werken bereits auf vielen Ausstellungen im In- und Ausland vertreten. Zu seinen veröffentlichten Werken zählen *Exploring Karnataka* (1981) und *In Love with Life* (2002). Seine Autobiografie ist 2005 unter dem Titel *Alive and Clicking* bei Penguin Books India erschienen.

Satyan unternahm zahlreiche Reisen und erhielt viele nationale und internationale Auszeichnungen. Die University of Mysore verlieh ihm 2004 auch die Ehrendoktorwürde für Literatur.

Tejal Shah
Geboren 1979 in Bhilai, Indien
Lebt und arbeitet in Bombay, Indien

Tejal Shah arbeitet als visuelle Künstlerin mit verschiedenen Medien und Ausdrucksformen – mit Video, Fotografie, Performance, Ton und Installationen. Sie erwarb einen Bachelor für Fotografie am Royal Melbourne Institute of Technology und schließt 2010 mit einem Master of Fine Arts am Bard College in New York ab. Ihre Arbeiten sind in zahlreichen Museen, Galerien und Ausstellungen gezeigt worden, darunter: *Lost and Found: Queerying the Archive*, Nicolaj Contemporary Art Center, Kopenhagen, 2009; Asia Triennial Manchester, Cornerhouse, Manchester, 2008; *City of Women: International Festival of Contemporary Arts*, Ljubljana, 2007, *Global Feminisms*, Elizabeth Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York, 2007; *Saturday Live*, Tate Modern, London, 2006; *Indian Summer*, École Nationale des Beaux Arts, Paris, 2005. Ausgewählte Einzelausstellungen: *What are You?*, Thomas Erben Gallery, New York und Galerie Mirchandani + Steinruecke, Mumbai (beide 2006), sowie *The Tomb of Democracy*, Alexander Ochs Gallery, Berlin, 2003. Sie ist eine der Mitbegründerinnen und Kuratorinnen von Larzish, Indiens erstem Filmfestival über Sexualität und Gendervielfalt.

Tanveer Shahzad
Geboren 1963 in Rawalpindi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Rawalpindi und Islamabad, Pakistan

Tanveer Shahzad begann seine fotografische Laufbahn nach Abschluss der Highschool als Assistent der Pressefotografen von Pakistans renommierter Zeitung *Dawn*. 1987 nahm er eine Stelle als Fotograf bei der *Frontier Post* an und fotografierte anschließend zehn Jahre lang für *The News*. Heute arbeitet er als Fotojournalist im Redaktionsbüro der Dawn Media Group in Islamabad. Seine Aufnahmen werden in den Archiven der White Star Photo Pvt Ltd. aufbewahrt.

Ketaki Sheth
Geboren 1957 in Mumbai, Indien
Lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Ketaki Sheth arbeitet mit schwarz-weißen Silbergelatine-Prints. 1992 gewann sie den Sanskriti Award für indische Fotografie und 2006 den japanischen Higashikawa Award als beste ausländische Fotografin. 2008 wurde sie mit einer Sonderausstellung von fünfzig Werken aus ihrer Serie *Bombay Mix* bei der Fête du Livre in Aix-en-Provence geehrt. Ihre Arbeiten sind schon in Indien, Großbritannien, den USA, in Frankreich, Spanien und Japan ausgestellt worden.

Ihr erstes Buch, *Twinspotting: Photographs of Patel Twins in Britain and India* (1999) erhielt viel Lob von den Kritikern. Einzelne Werke aus diesem Buch wurden 2001 in die Ausstellung *Century City* der Tate Modern aufgenommen und 2009 auch im Palau de Virreina in Barcelona gezeigt. Aktuell fotografiert sie die Sidis, eine Gemeinschaft in Indien lebender Afrikaner.

Fahim Siddiqi
Geboren 1971 in Karatschi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Karatschi, Pakistan

Fahim Siddiqi gehört zu den führenden Fotojournalisten Pakistans. Nach seinem Kunststudium arbeitete er für zahlreiche renommierte Medienhäuser in Pakistan. Heute ist er als Fotograf und Leiter der Kunstabteilung für die Dawn Media Group tätig. Fahim Siddiqi begann seine Karriere, indem er Profilfotografien von bekannten nationalen und internationalen Persönlichkeiten anfertigte. So fotografierte er beispielsweise den Philanthropen Abdul Sattar Edhi, den Kricketspieler Javed Miandad und die Schriftstellerin Shobhaa De. Sehr bekannt wurde er mit seinen Fotografien von den Unruhen, die in Karatschi nach der Ermordung des religiösen Führers Yousuf Ludhianvi im Jahr 2000 ausbrachen. Fahim Siddiqi ist jedoch nicht nur für seine fotojournalistischen Arbeiten bekannt, sondern auch für seine Landschaftsbilder, Modefotografien und Porträts. 2009 erhielt er den Green Media Award.

Bharat Sikka
Geboren 1973 in Wellington, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi und Goa, Indien

Bharat Sikka hat an der Parsons School of Design in New York seinen Bachelor in Fine Arts gemacht. Seine Fotografien erscheinen in internationalen Zeitschriften, unter anderen in *The New Yorker*, *Time*, *Big* und *Vogue Hommes International*. Für seine eigenen künstlerischen Studien fotografiert Sikka eine breite Palette an Sujets: u.a. Landschaften, Porträts und Stillleben.

2006 stellte er eine Reihe von Stadtlandschaften unter dem Titel *Space In-Between* im Rahmen der Rencontres d'Arles aus, die später auch in der Bose Pacia Gallery in Kolkata und in der Matthieu Foss Gallery in Mumbai zu sehen waren. Seine Serie *Indian Men* reiste vom Artist's Space in New York (2003) nach Paris ins Espace Culturel Louis Vuitton (2006), in die Galerie Otto Zoo in Mailand (2008) und in die Wiener Galerie Krinzinger (2009). 2009 wurden seine Fotografien von Goa unter dem Titel *The Road to Salvador do Mundo* in der Gallery Nature Morte ausgestellt, und die ebenfalls in Neu-Delhi ansässige Werbeagentur W+K zeigte im selben Jahr eine Auswahl von Sikkas Modefotografien.

Dayanita Singh
Geboren 1961 in Neu-Delhi, Indien
Lebt in Neu-Delhi, Indien

Dayanita Singh studierte visuelle Kommunikation am National Institute of Design in Ahmedabad sowie Fotojournalismus und dokumentarische Fotografie am International Center of Photography in New York. Zu ihren wichtigsten Einzelausstellungen zählen die Präsentationen ihrer Werke in der Fundación Mapfre in Madrid (2010), im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (2005), im Museum Hamburger Bahnhof in Berlin (2003) und in der Ikon Gallery in Birmingham (2001). Ihre Werke waren außerdem in zahlreichen Gruppenausstellungen zu sehen, darunter *Indian Highway* in der Serpentine Gallery in London, auf der Manifesta 7 in Trentin und im Rahmen der Gwangju Biennale (beide 2008), auf dem Fotofestival Les Rencontres d'Arles Photographie in Arles (2004 und 2007) sowie in der Ausstellung *Das Achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Bildenden Kunst seit 1960* im Museum Ludwig in Köln (2006).

Dayanita Singhs Leidenschaft sind Bücher. Sie veröffentlichte unter anderem: *Myself Mona Ahmed*, Scalo (2001); *Privacy*, Steidl (2003); *Chairs*, Steidl (2005); *Go Away Closer*, Steidl (2007); *Sent a Letter*, Steidl (2008); *Blue Book*; Steidl (2009); *Dayanita Singh*, Fundación Mapfre (2010) und *Dream Villa*, Steidl (2010). Dayanita Singh erhielt 1997 ein Stipendium der Andrea Frank Foundation, wurde 2008 mit dem Prince Claus Award ausgezeichnet und im selben Jahr durch ein Robert-Gardner-Stipendium gefördert.

Nony Singh
Geboren 1936 in Lahore, heute Pakistan
Lebt in Neu-Delhi, Indien

Nony Singh begann sehr früh zu fotografieren. Schon als Kind gab sie jeden Monat ihr ganzes Taschengeld für das Fotografieren mit ihrer Box-Kamera aus. Sie besuchte die amerikanische Missionsschule im indischen Dehradun und schloss ihr Studium an der Universität von Neu-Delhi ab. 1960 heiratete sie und bekam von ihren Schwieger-eltern eine Zeiss-Ikon-Kamera als Verlobungsgeschenk. In den folgenden sieben Jahren brachte Singh vier Töchter zur Welt, die ihre wichtigsten Foto-Sujets wurden. Vor allem aber fotografierte sie ihre älteste Tochter Nixie, besser bekannt als Dayanita Singh, die später selbst als Fotografin internationale Erfolge feierte. Dayanita Singh war es auch, die die alten Negative ihrer Mutter aufstöberte. Im Jahr 2000 ließ sie Abzüge davon drucken und integrierte diese in ihre Publikation *Sent a Letter*, 2008 bei Steidl erschienen.

Pamela Singh
Geboren 1962 in Jaipur, Indien
Lebt und arbeitet in Jaipur und Goa, Indien

Pamela Singh studierte an der Parsons School of Design in New York, am American College in Paris und am International Center of Photography in New York. Sie fotografiert seit ihrem dreizehnten Altersjahr. Ihre Arbeiten entwickelten sich langsam weg vom Fotojournalismus hin zu multimedialen Porträts und wurden weltweit in Zeitungen und Magazinen publiziert.

1997 war sie Teil der Ausstellung *India: A Celebration of Independence* am Philadelphia Museum of Art, die anschließend in mehreren weiteren Städten gezeigt wurde, darunter London, Montreal und Chicago, sowie Neu-Delhi, Mumbai, Kolkata und Bangalore. Außerdem hat sie in den New Yorker Galerien Sepia International und Admit One Gallery ausgestellt, im Ackland Art Museum in Chapel Hill und in der Galerie Nature Morte in Neu-Delhi.

Radhika Singh
Geboren 1954 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Radhika Singh studierte englische Literatur und machte anschließend an der Delhi University einen Master in Sozialpädagogik, gefolgt von einem Master of Philosophy in Soziologie an der Jawaharlal Nehru University von Neu-Delhi. Darüber hinaus arbeitete sie zwölf Jahre lang als Schauspielerin und als professionelles Modell für Fotografen wie Raghu Rai, Avinash Pasricha und Kitty Hazuria. 1987 gründete sie Fotomedia, die erste Fotoagentur in Delhi, um in Indien die Fotografie als Kunstform zu fördern und um ihren Vertretern eine Plattform zu bieten, die ihre Copyrights respektiert. Diese Agentur mit einem über ganz Indien verbreiteten Netzwerk von 200 Fotografen und einem Fundus von 150'000 Fotografien organisierte und kuratierte über 20 Ausstellungen und machte

in Zusammenarbeit mit Fotografen wie Dinesh Khanna, Ram Rahman und Vicky Roy anspruchsvolle Fotografie für die Öffentlichkeit zugänglich. Singh verbindet eine langjährige Zusammenarbeit mit Sunil Gupta, mit dem sie eine Reihe von Ausstellungen kuratierte, wie vor kurzem *Click! Contemporary Photography in India* in der Vadehra Gallery von Neu-Delhi und in London, 2008.

Raghubir Singh
Geboren 1942 in Jaipur, Indien
Lebte und arbeitete bis 1999 in Paris, London und New York

Raghubir Singh war Autodidakt und galt als Pionier der Farbfotografie. Sein erstes Buch *Ganga* erschien 1974. Singh lehrte an der Columbia University, der Cooper Union und der School of Visual Arts in New York. Um seine Fotoprojekte zu realisieren, kehrte er immer wieder nach Indien zurück. 1998 organisierte er am Art Institute of Chicago seine erste Retrospektive, gleichzeitig erschien *River of Colour*.

Seine Arbeiten wurden in vielen Einzelausstellungen gezeigt, u.a. im Smithsonian Institute, Washington D.C., in der Fondazione Querini Stampalia, Venedig, in der National Gallery of Modern Art, Neu-Delhi und Mumbai; in der Aperture Foundation, New York, im Arnolfini Kunstzentrum von Bristol, im Center for Creative Photography, Fuscon, im Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Eine Auswahl aktueller Gruppenausstellungen: *India Moderna,* IVAM, Valencia; *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India,* Newark Museum, New York, *Faces in the Crowd,* Whitechapel Gallery, London und *Century City,* Tate Modern, London.

Swaranjit Singh
Geboren 1921 in Kapurthala, Indien
Lebte und arbeitete bis 2004 in Indien

Swaranjit Singh verbrachte seine Schulzeit zu Hause, wo er von einer englischen Gouvernante unterrichtet wurde. Später studierte er Ingenieurwissenschaften am Government College in Lahore. 1944 war er Mitbegründer des Maschinenbauunternehmens Escorts Ltd., das nach der Teilung Indiens 1947 nach Delhi verlegt wurde. Die Firma entwickelte sich zu einem Marktführer der Branche im unabhängigen Indien. Singh fotografierte im Laufe seines Lebens vor allem seine beiden größten Leidenschaften: seine Frau Prem und die Firma Escorts, doch sein Foto- und Filmarchiv bietet eine außerordentlich wertvolle Dokumentation des Lebens in Punjab und dessen Bedeutung für den Aufbau des modernen Indiens.

Umrao Singh Sher-Gil
Geboren 1870 in Majitha, Indien
Lebte und arbeitete bis 1954 in Budapest, Ungarn; Paris, Frankreich; sowie in Lahore und Shimla, Indien

Umrao Singh Sher-Gil stammte aus einer Majitha-Aristokratenfamilie im nordindischen Punjab. Er war ein Sanskrit- und Persisch-Gelehrter und interessierte sich für Religionsphilosophie. Seine anti-kolonialistischen Vorlieben führten zur Konfiszierung seiner Güter und seiner politischen Isolation. 1889 machte er erste Amateurfotos, eine Tätigkeit, die er die nächsten sechzig Jahre über weiterverfolgte. Sein wichtigstes Sujet war dabei seine Familie – seine ungarische Frau Marie Antoinette, die beiden Töchter, Amrita und Indira, sowie er selbst. Er zeigte die zu Anfang des 20. Jahrhunderts bestehenden Verbindungen Indiens zur europäischen Kultur. Seine Rollen, in denen er sich mit einer gewissen Selbstironie inszenierte, reichten vom Asketen zum Aristokraten, häufig fotografierte er sich auch als Intellektueller. Er interessierte sich für die neue-sten fotografischen Entwicklungen wie Autochrome und Stereoskopie, die damals in Indien noch völlig unbekannt waren, und leistete Pionierarbeit auf diesem Gebiet.

Vivan Sundaram
Geboren 1943 in Shimla, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

Vivan Sundaram studierte in den 1960er Jahren Kunst an der Maharaja Sayajirao Universität von Baroda, Vadodara und an der Slade School of Fine Art in London. 1970 kehrte er nach Indien zurück und widmete sich weiterhin der Malerei. Seit 1990 erweiterte er sein Repertoire durch Skulpturen, Installationen, Fotografien und Videofilme. Seine Arbeiten fanden internationale Anerkennung und wurden auf den Biennalen von Johannesburg, Havanna, Kwangju, Shanghai, Taipei und Sevilla, sowie in der Asia-Pacific Triennial ausgestellt.

Sundaram, ein Mitglied der Sher-Gil-Familie, arbeitete über dreißig Jahre lang als Künstler, Kurator, Herausgeber und Archivar für sein Sher-Gil-Projekt, das aus *Re-Take of Amrita* und einer 2001 beendeten Serie digitaler Fotomontagen besteht. 2008 wurden Arbeiten aus seinem Sher-Gil-Archiv in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* im International Center of Photography, New York, gezeigt. Sundaram ist Gründungsmitglied von SAHMAT, einem Forum von Kulturaktivisten in Delhi.

S.B. Syed
Fotograf aus dem frühen 20. Jahrhundert
Lebte und arbeitete in Dabhol, Indien

S.B. Syed arbeitete im frühen 20. Jahrhundert als selbständiger Fotograf in Dabhol, einer Küstenstadt südlich des heutigen Mumbai und Pune. Er gründete eines der unzähligen Fotounternehmen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgebaut wurden. Die gemalten Porträts, die Künstler in seinem Studio anfertigten, indem sie monochromatische Fotografien mit feinen Pinselstrichen und lebhaften Farben bearbeiteten, erinnerten an die Tradition der Hofmalerei zur Zeit der großen Herrscherfamilien Deccani und Rajput.

Rashid Talukder
Geboren 1939 in Kalkini, im heutigen Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Rashid Talukder arbeitet seit 46 Jahren als Pressefotograf, davon 29 Jahre für die Tageszeitung *The Daily Ittefaq*. Vorher war er für das Press Information Department und *The Daily Sangbad* tätig. Talukder ist Mitglied des Beratungsgremiums mehrerer fotografischer Gesellschaften, einschließlich der Bangladesh Photographic Society (BPS). Außerdem ist er Gründer der Bangladesh Photojournalist Association.
Talukder erhielt über 53 Auszeichnungen, sowohl national als auch international, und sein Werk wurde in zahlreichen Büchern und Magazinen veröffentlicht, beispielsweise in der *East Asia Encyclopaedia*, im *New Internationalist* und im Magazin *Himal*. 1992 wurde er von der BPS zum Ehrenmitglied ernannt, ihre höchste Auszeichnung für Fotografen.

Ayesha Vellani
Geboren 1971 in Edinburgh, Schottland.
Lebt und arbeitet in Lahore, Pakistan

Ayesha Vellani ist eine der wenigen Frauen, die in Pakistan als Fotojournalistin arbeiten. Sie studierte Visuelle Kunst & Medien an der De Montfort University in Leicester, und machte 1994 ihren Hochschulabschluss. 1998 nahm sie in New York an einem praktischen Einführungskurs für Fotojournalisten teil und kehrte dann zurück nach Karatschi, Pakistan, wo sie ihr Handwerk als Fotojournalistin beim Medienkonzern Dawn und dem monatlich erscheinenden Nachrichtenmagazin *Herald* lernte. Ayesha Vellani, die für die menschliche Qualität ihrer Porträts allgemein anerkannt ist, hat in ihren jüngsten Werken das Leben von Bauern und deren Familien auf dem Land in den Fokus gerückt. Damit will sie einer bisher im Verborgenen gebliebenen Bevölkerungsgruppe die Möglichkeit bieten, im Kontext des modernen Pakistan zur Kenntnis genommen zu werden. In ihren Arbeiten kritisiert sie zum einen die Armut der Bevölkerung, die für eine fortschreitende politische und religiöse Destabilisierung sorgt, zum anderen drückt sich in ihren Bildern ein tief empfundener Humanismus aus. Ayesha Vellanis Werk wurde bereits in Gruppenausstellungen in Pakistan, Indien, Bangladesch und im Iran gezeigt.

Homai Vyarawalla
Geboren 1913 in Na Sari, Indien
Lebt in Baroda, Indien

Homai Vyarawalla ist Indiens erste Fotojournalistin. Sie dokumentierte die letzten Tage des britischen Empires und verfolgt in ihrem Werk das Werden und Wachsen einer neuen Nation. Sie studierte am St. Xavier College und machte ihr Diplom an der Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art in Mumbai. Danach arbeitete sie freiberuflich für mehrere Zeitungen wie den *Bombay Chronicle*. 1942 zog sie nach Delhi, wo sie von den britischen Informationsdiensten, die spätere British High Commission, angestellt wurde und alle größeren Feierlichkeiten der Jahre vor und nach der Unabhängigkeit fotografierte. Ihre Arbeiten erschienen auch in *Current*, *Onlooker* und *Time Life*. 1970 zog sie sich nach 35 Arbeitsjahren aus dem Fotojournalismus zurück.
Ihr umfangreiches Werk, das im Fotoband *India in Focus: Camera Chronicles of Homai Vyarawalla* erschien, zeigt Mumbai in den 1930er Jahren, politische Ereignisse und das Gesellschaftsleben in Delhi aus der Zeit von Nehru bis zu Indira Gandhi.

Munem Wasif
Geboren 1983 in Dhaka, Bangladesch
Lebt und arbeitet in Dhaka, Bangladesch

Nach seinem Hochschulabschluss am Pathshala, dem South Asian Institute of Photography in Dhaka, startete Munem Wasif seine Karriere als Feature-Fotograf für die Zeitung *Daily Star*. Seitdem wurden seine Aufnahmen in zahlreichen internationalen Publikationen veröffentlicht, unter anderem in *Le Monde*, *The Guardian*, *Himal South-Asian*, *Asian Geographic*, *Photo District News* und im *Daily Star*.

Wasif präsentierte seine Werke auf dem Angkor Photo Festival in Kambodscha, der International Photography Biennial of the Islamic World im Iran und im Tokyo Metropolitan Museum of Photography. Er erhielt viele bedeutende Auszeichnungen und Preise, einschließlich eines Auftrags von PrixPictet und einer ehrenvollen Erwähnung im All Roads Photography Program von *National Geographic*. Vor Kurzem wurde er von Photo District News in den USA zu einem von dreißig fotografischen Hoffnungsträgern gewählt.

G.A. Zaidi
Geboren 1961 in Rawalpindi, Pakistan
Lebt und arbeitet in Rawalpindi, Pakistan

G.A. Zaidi verließ die Schule im Alter von siebzehn Jahren und begann zu arbeiten. Nach dem Tod seines Vaters hatte er das Fotografieren zunächst zu seinem Hobby gemacht, doch schon bald konnte er damit seine Familie unterstützen. Seinen ersten Job hatte er bei einer lokalen Werbeagentur. Bevor er 2001 zur Dawn Media Group stieß, arbeitete er mehrere Jahre lang bei *The Muslim News* und bei *The Pakistani Newspaper*. Heute lebt er in Rawalpindi und arbeitet in der Dawn-Niederlassung von Islamabad als Fotojournalist. Sein Arbeitsarchiv wird von der White Star Photo Pvt Ltd. betreut.

Abhishek Poddar Collection

The Abhishek Poddar Collection holds early Indian photography comprizing hand-painted and colonial period photographs, postcards, cinema stills, as well as a large collection of glass plate negatives and albums. It is also uniquely a repository for a cross section of important modern and contemporary Indian photographers.

Abhishek Poddar's engagement with photography started at the age of nine when he was photographed by Henri Cartier-Bresson, but the catalyst for his study and collection of the medium came in the 1990s when he encountered Dayanita Singh's work. In addition to his exploration of the masters of Indian photography, Poddar directly supports contemporary photographers through Tasveer (the only pan-Indian gallery with four branches dedicated exclusively to showing photography), many of these artists are represented exclusively by his gallery.

The Alkazi Collection of Photography

Over the last thirty years Ebrahim Alkazi has amassed a private collection of photographs known as The Alkazi Collection of Photography, part of the charitable trust The Alkazi Foundation for the Arts, Delhi (www.acparchives.com). The Collection is an archive of nineteenth and early twentieth century photographic prints from South Asia. The core of the Collection comprizes albums, single prints, paper and glass plate negatives from India, Myanmar, Sri Lanka, Nepal, Afghanistan and Tibet. This material documents socio-political life in the subcontinent from the 1840s up to the rise of modern India and Independence in 1947 through its history, architecture, anthropology, topography and archaeology. Prominent western photographers featured include Felice Beato, Samuel Bourne, James Waterhouse; Indian photographers include Lala Deen Dayal, D. Nusserwanjee and S.B. Syed amongst many.

The Foundation's curator in Delhi, Rahaab Allana, has overseen the recent cataloguing, documentation and research of the photographs with a dedicated team of scholars/practitioners. This material is now increasingly available through exhibitions, seminars and publications including *Lucknow: City of Illusion* (2006); *Vijayanagara: Splendour in Ruins* (2008); *Painted Photographs: Coloured Portraiture in India* (2008); and *The Waterhouse Albums: Central Indian Provinces* (2009).

Drik

In 1989, a small group of people set up a picture agency in Dhaka, Bangladesh. Named Drik, the Sanskrit word for vision, the agency set out to represent a group of media professionals living and working in the majority world. Many others from Asia, Africa and Latin America have since joined the original group, sharing a common vision that sees the majority world, not as fodder for disaster reporting, but as a vibrant source of human energy and a challenge to an exploitative global economic system.

Drik comprises a library, darkroom, studio and gallery. It also produces publications, multimedia and internet projects. The Drik's training programmes range from providing education for working class children to training the region's brightest young photojournalists through Pathshala, its educational wing.

The launch of the first festival of photography in Asia, Chobi Mela, and Drik Partnership, a global conglomerate consisting of some of the most innovative organisations in Asia, Africa and Europe, will ensure that the majority world continues to carve out a space for itself in world media.

Malcolm Hutcheson Archive

Malcolm Hutcheson is a photographer based in Pakistan who has spent the past eight years researching and archiving negatives, cameras and backgrounds used by *ruh khitch* photographers. *Ruh khitch* is a type of camera and photographic method that acts like a mobile miniature darkroom. It was practised throughout the world during the twentieth century, although it was known specifically as *ruh khitch* in the Punjabi region. Similar to a Pola-roid, the black and white image processes immediately, allowing for the photographer to shoot and sell the image quickly.

The archive includes works by *ruh khitch* practitioners Mohammed Akram Gogi Pehlwan, Mohammad Amin and Babba Bhutta, who is the only photographer still working. They set themselves up on streets, largely in tourist areas, such as at the Data Dabar shrine in Lahore where Pehlwan worked for forty years.

The White Star Photo Pvt Ltd.

White Star Photo is a private photographic firm owned by the Dawn Media Group, Pakistan. It was formed in 2007 and is the first digitized newspaper photo archive in the country. White Star Photo acts as a centralized hub for the Dawn photographic archive and also contains other valuable material ranging from pre-Partition in 1947 to the present day.

The firm is also building up a team of talented photographers in Karachi, Lahore, Peshawar and Islamabad, representing a diverse range of approaches to the medium. Their work is seen both nationally and internationally through editorial and commercial projects in books, exhibitions and multi-national image-based campaigns.

Children of Sonagachi

The Children of Sonagachi pictures are the result of a project in which about 100 children between the ages of 8 and 15 were selected from Sonagachi, a red light district of Kolkata. They were given cameras and film, and attended workshops conducted by two professional photographers. The project was coordinated by Durbar Mahila Samanay Committee (DMSC) – a sex workers' cooperative based in

Kolkata and supported by UNICEF. The images that these children have captured show an astonishing sensitivity to their reality, and address issues of economic, physical and emotional exploitation. The exhibition was curated by Radhika Singh and produced by Fotomedia for the Bill & Melinda Gates Foundation. It was titled *Try to See it My Way* and was shown in Delhi in January 2004, and subsequently toured to the Frauenmuseum in Bonn in 2006 and to Salzburg in 2007.

CMAC Kaaya: Beyond Gender

CMAC Kaaya: Beyond Gender was created with the transgender (Hijra) community, around the idea of self-perception and representation. The project was developed through workshops over a five month period, providing discussion and training in photography. Creating their own narratives through the photographs, the project is a rare instance where the Hijras have modelled, photographed and written about themselves for display outside of their own community.

Kaaya: Beyond Gender was showcased in 2005 at the Max Mueller Bhavan in New Delhi and was accompanied by a book with images, narrations and essays on the subject. The project was conceived and directed by Parthiv Shah a photographer, curator and Director of the Centre for Media and Alternative Communication (CMAC), New Delhi (www.cmaconline.org) – and supported by GTZ and Sahara.

Biographies

Abir Abdullah
Born 1971; Mongla Port, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Abir Abdullah works as a photojournalist with the European Press Photo Agency in Bangladesh and is also the Vice Principal of Pathshala, the South Asian Institute of Photography in Dhaka.

Abdullah graduated from Pathshala in 1999 and went on to work in portraiture, photojournalism, documentary and corporate photography. He also completed a three year seminar programme titled *Pleasure of Life*, assigned and supported by World Press Photo Foundation in the Netherlands.

His group exhibitions have included *Reflections: Water and Life in Bangladesh* at The Association of Photographers' Gallery in London (1999) and *Pleasure of Life*, De Oude Kerk, Amsterdam (2001). He has also exhibited his photographs in an exhibition of the 2001 Mary Jones Award Recipients, The Friends of Photography / Ansel Adams Center, San Francisco and in the Biennale of Photojournalism, Centro de la !magen, Mexico City (2001).

Bani Abidi
Born 1971; Karachi, Pakistan
Lives and works in New Delhi and Karachi

Bani Abidi is a conceptual artist who works with video and photography. She received her BFA degree from the National College of Arts, Lahore, in 1994 and an MFA from the School of Art Institute of Chicago in 1999. She returned to live in Pakistan in 2003 where she taught at the Beaconhouse National University in Lahore. Her work has been shown internationally at exhibitions including the 10th Biennale de Lyon, Lyon (2009); 7th Gwangju Biennale, Gwangju (2008); *Thermocline of Art - New Asian Waves*, ZKM, Karlsruhe (2007); 1st Singapore Biennale, Singapore (2006); *Sub-Contingent: The South Asian Sub-Continent in Contemporary Art*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2006); *Contemporary Commonwealth*, National Gallery of Victoria, Melbourne (2006); and 3rd Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka (2005).

Mohammad Adil
Born 1972; Karachi, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Mohammad Adil is a photojournalist whose archives are maintained at White Star Photo Pvt Ltd. He started working in print journalism in 1986 following completion of his high school diploma. He worked at the *Quami* newspaper from 1997 to 2001 before joining Associated Press and the Agence France Presse. He has worked with White Star Photo since 2007.

Ravi Agarwal
Born 1958; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Ravi Agarwal is an artist, writer and environmental activist. Trained as an engineer, Agarwal has practiced photography since his early teens. In 1996, he founded Toxics Link, a national information exchange on toxins. His recent work includes photography, video, installation and public art, revolving around issues of personal ecologies. He has exhibited widely including *Indian Highway*, Serpentine Gallery, London (2008) and Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo (2009); *48 Degrees Celsius: Public. Art. Ecology*, Delhi (2008); *Horn Please: The Narrative in Contemporary Indian Art*, Kunstmuseum Bern, Bern (2007); *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photo-graphy and Video Art in India*, The Newark Museum, Newark (2007); and Documenta 11, Kassel (2002). Agarwal's books include *Down and Out, Labouring under Global Capitalism*, published by Oxford University Press in 2000.

Shumon Ahmed
Born 1977; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Shumon Ahmed's has been working as a freelance photographer for six years. His love of photography developed as a teenager when he tried capturing black and white portraits with a camera borrowed from a friend; he didn't know then that photography would become his passion and a way of life. Ahmed graduated from Pathshala, the South Asian Institute of Photography, in 2009. During his studies he travelled to Denmark on a scholarship to the Danish School of Media and Journalism. His work has been featured in various print and online publications, and has been included as part of Chobi Mela V, Dhaka (2009).

Aasim Akhtar
Born 1967; Rawalpindi, Pakistan
Lives and works in Islamabad, Pakistan

Aasim Akhtar is a photographer, art critic and curator. He studied English Literature in addition to earning a BA in Design from the National College of Arts, Lahore. He was a curator-in-residence at the Fukuoka Asian Art Museum in Japan in 2002. His curatorial practice includes *An Idea of Perfection: National Exhibition of Photography* (2004), and *The Nocturnal Song: Interpretations on the Theme of Night*, (2008). His writing is published in magazines and journals, both nationally and internationally, and his photographic work has been widely exhibited. He is the author of two published books: *Regards Croises: Peshawar* and *The Distant Steppe: Indus Kohistan*, and has just finished writing his third, *A Feast of Threads: Embroidery Traditions in Hazara*. He teaches Art Appreciation at Fatima Jinnah Women's University in Rawalpindi.

Shahidul Alam
Born 1955; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

A photographer, writer, curator and activist, Shahidul Alam obtained a PhD in chemistry at London University before switching to photography. He returned to Dhaka in 1984, where he photographed the democratic struggle to remove General Ershad. A former president of the Bangladesh Photographic Society, Alam set up the award winning Drik agency, the Bangladesh Photographic Institute and Pathshala, the South Asian Institute of Photography. Director of the Chobi Mela festival and chairman of Majority World agency, Alam's work has been exhibited at the Museum of Modern Art in New York, the Centre Pompidou in Paris, the Royal Albert Hall in London and The Museum of Contemp-orary Arts in Tehran. Alam's numerous photographic awards include the Mother Jones and the Andrea Frank and he has been a jury member in prestigious international competitions, including World Press Photo. Alam is a visiting professor at Sunderland University in the UK and he is currently setting up a media academy in Bangladesh.

Mohammad Arif Ali
Born 1963; Lahore, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Mohammad Arif Ali combines fine art practice with photo-documentary tradition. Impassioned by a strong belief in the photographic image as an empowering tool, his work focuses on social and political issues concerning child labour, women's rights and the environment. A prolific photojournalist, Ali has been associated with Agence France Presse since 1999 and works with leading newspapers in Pakistan, such as *The Muslim* and *The News*. He was honoured by the World Wildlife Fund in 2004 for his environmental work and his photographs were published in *Time* magazine in 2007.

Mohammad Amin
Born 1970; Lahore, Pakistan
Lives and works in Lahore, Pakistan

Mohammad Amin was until recently the last *ruh khitch* photographer left working in Lahore. Specializing primarily in souvenir photography, he used to sell his works to travellers or families on day outings. These were more personal images, small performances of apprehension and of love. He used the camera to make copies of postcards of famous actors and actresses, replacing the heads with his subject's portrait. He stopped working in photography in 2007.

Kriti Arora
Born 1972; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India, and Rougemont, Switzerland

Kriti Arora is an artist who works across various media including photography, sculpture, painting and video. Arora earned a degree in Fine Art at the Maharaja Sayajirao University, Baroda, and an MA in Fine Art from the University of Massachusetts. Between 1996 and 1999 she studied film and photography at Hampshire College, Amherst. Arora has exhibited internationally with solo and group shows including *Human Vague*, organized by UNESCO, Paris (2005); *L'art à La Plage*, orgnanized by Galerie Enrico Navarra, Saint-Tropez (2006); OPEN: 10th International Exhibition of Sculptures and Installations, Venice (2007); *Road Builders*, Rob Dean Art, London (2008); 5th Busan Biennale, Busan (2008); and *The Empire Strikes Back: Indian Art Today*, Saatchi Gallery, London (2010). Arora's work focuses on Pakistan and Kashmir, now a conflict-torn region from where her family migrated.

Abul Kalam Azad
Born 1964; Muvattupuzha, India
Lives and works in Kerala, India

Abul Kalam Azad was born in Kerala to a migrant family from Tamil Nadu. Azad's skills as a photographer were evident from childhood and as an adult he became a photo-journalist working for many prominent news agencies and newspapers in India. At the end of the 1980s he travelled to Europe to study an MA in Photography at the Surrey Institute of Art and Design, supported by the Charles Wallace Scholarship among others.

Azad's first exhibition was in Kalapeedom, Kochi; he has since exhibited across India and abroad including London, New York, Edinburgh, Frankfurt and Montpelier. His most recent exhibitions include ARCO-Madrid, Madrid (2009); The India Art Summit, New Delhi (2009); *Animals*, Ishka Art Gallery, Kochi (2008); *Untouchables*, RL Fine Arts, New York (2007); *The Whirlpool of Fate*, India Habitat Centre, New Delhi (2007); and *Heat: The Picture Show*, Bose Pacia, New York (2004).

Pablo Bartholomew
Born 1955; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Greatly influenced by his father Richard Bartholomew (1926-1985), Pablo Bartholomew learned photography at home, producing documentary style photographs of family, friends and the cities around him. At the age of 19 he was awarded the World Press Photo Prize for his series on morphine addicts and in 1984 he was awarded World Press Picture of the Year for the Bhopal gas tragedy.

Bartholomew has published in numerous major magazines and journals such as *Time*, *New York Times*, *National Geographic*, *Der Spiegel*, *Paris Match*, *The Sunday Times*, and *Observer*. He has also exhibited widely including The Photographers' Gallery, London (1982); International Center of Photography, New York (1985); National Gallery of Modern Art, Mumbai (2008); and Rubin Museum of Art, New York (2009). Recent photography festivals include Chobi Mela, Dhaka (2006); Les Rencontres d'Arles Photographie, Arles (2007); and Noorderlicht Photofestival, Netherlands (2007).

Farida Batool
Born 1970; Lahore, Pakistan
Lives and works in Lahore, Pakistan, and London, UK

Farida Batool's works attest to the scars in Pakistani society caused by decades of unrest. She often uses lenticular prints, in which the image changes when the viewer moves position, in order to portray contrasting realities. The two images are often related through the notion of memory or history, with the 'earlier' image being both partially erased but also constitutive of the 'later' image. Whilst Batool's work addresses the social and political realities of Pakistan, it is also rooted in personal experience. Batool attended the National College of Arts in Lahore before completing her postgraduate study in Australia. She is currently working towards a PhD in media and film studies at the *School of Oriental and African Studies*, London. She has exhibited widely, most recently at London's Aicon Gallery, 2009.

Jyoti Bhatt
Born 1934; Bhavnagar, India
Lives and works in Baroda, India

Jyoti Bhatt began his artistic career in painting and printmaking at the Maharaja Sayajirao University Faculty of Arts, Baroda, in the 1950s, but moved into documentary photography in the 1970s. His photography focuses on the disappearing art and craft traditions of rural India and he has travelled throughout these remote regions to document this vanishing heritage.

Bhatt has shown in galleries and biennials throughout the world and has received numerous awards, most recently the Lifetime Achievement Award for Distinguished Photo Artist from the Academy of New Media, New Delhi, 2005. His work is included in numerous international collections, including the Museum of Modern Art, New York; The Smithsonian Institution, Washington D.C.; and The British Museum, London.

Babba Bhutta
Born *c.* 1920; Jalanda, India
Lives and works in Sheikapura, Pakistan

Babba Bhutta works on a small street just off the main bazaar in Sheikapura, Pakistan. He is a man with grey hair and kind eyes who tells the same story as his fellow remaining *ruh khitch* photographers: "everyone wants colour photographs, now trade is very bad." Like his

father, an art teacher from Jalanda, India, from who he learnt his trade, he made his own camera. He has spent some fifty or sixty years as a *ruh khitch* photographer, but now works more from habit than for profit. His subjects are peaceful, reflecting the pace of life in a small town. Bhutta is also known as; Bhatta Bhutta Batterawalla, (a small, chicken-like show bird), Ustad Bhutta Sapawalla (Sapawalla, snakeman), Ustad Bhutta Jinnawalla (Jinnawalla meaning Man who knows Jinns or spirits). He has had many pupils who worked in Lahore and the Punjab.

Hasan Bozai
Born 1938; Hyderabad Deccan, India
Lives and works in Toronto, Canada

After receiving his school diploma, Hasan Bozai joined the Karachi office of the Dawn Media Group in 1954. Bozai was closely affiliated to the former Pakistani Prime Minister Zulfiqar Ali Bhutto, which allowed him to be one of the very few photographers that documented the Islamic Summit conference in Lahore in 1974. Between 1977 and 1982 he worked in Dubai for the *Khaleej Times*, a newspaper set up by Mahmood Haroon from the Dawn Group. He briefly returned to Karachi to work with Dawn until the mid-1980s before returning to the *Khaleej Times* in 1986; he finally migrated to Canada in 1994. The Dawn Media Group bought his archive which is now held by the White Star Photo Pvt Ltd.

Sheba Chhachhi
Born 1958; Harar, Ethiopia
Lives and works in New Delhi, India

Sheba Chhachhi studied at Delhi University and the National Institute of Design, Ahmedabad. A long time chronicler of the women's movement in India, as both photographer and activist, Chhachhi moved from documentary practice in the early 1990s to developing collaborative, staged photographic portraits with her subjects. Chhachhi's practice as an installation artist and photographer investigates the intersection of the mythic and social, addressing questions of gender, violence and urban ecologies.

Her 2009 exhibitions include 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art; 5th VentoSul Biennale, Brazil; 2nd Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Art, Taipei; *The Self and the Other*, La Virreina, Barcelona; *Republic of Illusions*, Gallery Krinzinger & Nature Morte, Vienna. Recent solo exhibitions include *Between Stories*, Galleria Paolo Curti/Annamaria Gambuzzi, Milan (2010); *Winged Pilgrims & Other Creatures*, Walsh Gallery, Chicago; Bose Pacia, New York; and Nature Morte, New Delhi (2009).

Bijoy Chowdhury
Born 1962; Kolkata, India
Lives and works in Kolkata, India

Photographer and visual communicator Bijoy Chowdhury graduated from the Government College of Art and Craft, Kolkata in 1987 where he specialized in documentary photography. He has won both national and international recognition, having been honoured twice with the Commonwealth Photography Award and also National Geographic Traveler Photo Award among others.

Chowdhury has held three solo exhibitions at the National Centre for Performing Arts' Piramal Gallery in Mumbai and the India International Centre in Delhi. He has exhibited in Pingyao International Photography Festival in China, 2007, and the commemoration exhibition of India-Japan Friendship Year 2007, held in Tokyo. His work has also been published in international magazines and newspapers such as *National Geographic Traveler*, *Commonwealth Journal*, *Gallery International*, *Discover India* and *India Magazine*.

Iftikhar Dadi
Born 1961; Karachi, Pakistan
Lives and works in Ithaca, USA

Iftikhar Dadi often works collaboratively with his partner, Elizabeth Dadi. Their work has been shown in numerous international exhibitions including São Paulo Biennial, Brazil (1998); Asia-Pacific Triennial, Queensland Art Museum, Brisbane (1999); *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures* at the Centre Pompidou, Paris (2000); and *Fatal Love*, Queens Museum of Art, New York (2005). The project *Bloodlines*, in collaboration with Indian artist Nalini Malani, was exhibited in Dubai and the UK in 2009.

Dadi is Assistant Professor in the Department of History of Art at Cornell University. His research interests include modern and contemporary art, with emphasis on South Asia and the Middle East. He has contributed essays to various academic publications and his book, *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, is forthcoming from the University of North Carolina Press in 2010.

Saibal Das
Born 1960; Kolkata, India
Lives and works in Kolkata, India

Saibal Das has been practicing photography since childhood. He first learned of the medium from his father, a lifelong enthusiast, and now works as a freelance photojournalist. Das first started working as a photographer for *The Telegraph* in 1986 and has worked with major publications such as *India Today* and *Outlook*. His work has received awards from UNESCO and the National Foundation for India, which granted him an India Media Fellowship in 1997.

Das has covered the Taliban regime in Afghanistan, ethnic tensions in North Eastern India as well as stories throughout Bangladesh and Nepal, Japan and China. He has most recently received praise for his project recording Kolkata's Chitpore Road, which has been published in the prestigious *GEO* magazine.

Prabuddha Dasgupta
Born 1959; Kolkata, India
Lives and works in Goa and New Delhi, India

Prabuddha Dasgupta grew up in post-colonial India. After attaining an MA in History, he started his career as a self-taught photographer in the late 1980s. In 1996, Prabuddha Dasgupta broke a taboo by publishing *Women*, a controversial collection of portraits and nudes of urban Indian women. Dasgupta's work has been exhibited internationally, both in solo and group shows including Biennale Internazionale di Fotografia di Brescia, Brescia (2004); Franco Maria Ricci, Milan (2005); Galleria Carla Sozzani, Milan and Bodhi Art Gallery, New York (both 2007). His second book *Ladakh* (2000), is a personal exploration of India's frontier wilderness and his latest book *Edge of Faith* (2009) is a portrait of Catholic Goa. He is also the recipient of many grants and awards, including the Yves Saint Laurent grant for photography in 1991.

Shahid Datawala
Born 1974; Kolkata, India
Lives and works in Mumbai

Shahid Datawala has photographed extensively for various publications. His solo exhibitions include *Shadow Boxing*, Tasveer in Bangalore, Kolkata and New Delhi (2008–09); *Where the City Rests*, Matthieu Foss Gallery, Mumbai (2008); *A Walk with Pillars*, Max Mueller Bhavan, New Delhi (2001). Datawala has also taken part in the group shows *Caturday is Cleaning Day*, curated by Gitanjali Dang, The Loft, Mumbai (2009); *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India*, The Newark Museum, Newark (2007) and Minneapolis Institute of Arts, Minnesota (2008); *Click! Contemporary Photography in India*, Vadehra Art Gallery, New Delhi and London (2008). He is also the chief designer for Pallate, a furniture design store in Mumbai.

Lala Deen Dayal
Born 1844; Sardhana, India
Lived and worked in Indore and Hyderabad, India, until 1905

Deen Dayal initially worked as a professional surveyor at the Public Works Department in the Central India Agency, Indore. He began taking photographs in 1874, which he started incorporating into his survey work. He accompanied Sir Lepel Griffin on a photographic tour of Central India in 1882 and documented the renovations of Sanchi for the Archaeological Survey of India under H.H. Cole from 1882 through 1884. Deen Dayal settled in Hyderabad in 1887 where he established a successful photographic firm, securing the patronage of the Hydrabadi elite and British soldiers stationed nearby.

Deen Dayal was appointed official photographer to the 6th Nizam of Hyderabad and received the title of Raja. His became the only photographic firm in India to be bestowed a Royal Warrant from Queen Victoria in 1897. Exploring other business ventures, he opened a *zenana* (women-only) studio and a commercial studio in Bombay. By the early twentieth century, the name 'Deen Dayal' signified a successful commercial photographic firm with fifty members of staff.

Anita Dube
Born 1958; Lucknow, India
Lives and works in New Delhi, India

Anita Dube originally trained as an art historian and critic, receiving a BA in History from the University of Delhi in 1979, followed by an MA in Art Criticism from the Maharaja Sayajirao University of Baroda in 1982. Dube came to practice sculpture through her involvement with the Indian Radical Painters and Sculptors Association until 1989. Her most recent solo exhibitions were held at Bose Pacia, New York (2008); Bombay Art Gallery, Mumbai (2007); and Gallerie Almine Rech, Paris (2007). Her work has been included in many group exhibitions including 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow (2009); *Santhal Family: Positions Around an Indian Sculpture*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp (2008); *New Delhi New Wave*, Primo Marella Gallery, Milan (2007); *Bombay Maximum City*, Lille 3000, Lille (2006); and *iCon: Indian Contemporary*, 51st Venice Biennale, Venice (2005).

Gauri Gill
Born 1970; Chandigarh, India
Lives and works in New Delhi, India

Gauri Gill received her first BFA in Applied Arts from the Delhi College of Art, New Delhi in 1992 and her second BFA in Photography from Parsons School of Design, New York in 1994. In 2002 she completed her MFA in Photography at Stanford University, California where she was awarded one of five artist's fellowships. She has worked within communities such as immigrant Indians in the USA, rural communities in Rajasthan and Afghani Indians in Delhi to create her own 'family albums'.

Her 2008 solo exhibition, *The Americans*, travelled to several galleries in India as well as to Stanford, Chicago and New York. Recent group shows include *Rememory*, Galerie Lucy Mackintosh, Lausanne (2009); *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography*, Palau de la Virreina and Artium in Spain (2009); *Shifting Shapes: Unstable Signs*, Yale Art Gallery, New Haven (2009); *Astonishment of Being*, Birla Art Academy, Kolkata (2009).

Sunil Gupta
Born 1953; Delhi, India
Lives in New Delhi, India, and London, UK

Sunil Gupta is an artist, curator, writer and cultural activist. Having emigrated to Canada with his family in the late 1960s, Gupta later moved to England to study

photography at the West Surrey College of Art & Design and an MA in photography at the Royal College of Art in London in 1983. In 1989 he co-founded Autograph: the Association of Black Photographers and also set up the Organisation for Visual Arts to promote a greater understanding of culturally diverse practises in the visual arts. He has exhibited internationally including *Modern India*, IVAM, Valencia (2009); *Street and Studio: An Urban History of Photography*, Tate Modern, London (2008); and *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India*, The Newark Museum, Newark, both 2007. Curatorial projects include *Click! Contemporary Indian Photography*, Vadehra Art Gallery, New Delhi (2007); and *An Economy of Signs*, The Photographers' Gallery, London (1988).

Asim Hafeez
Born 1977; Karachi, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Asim Hafeez is an independent photojournalist and documentary photographer. Capturing the real unadulterated picture of the world as seen through his lens, his work covers a range of international socio-political and environmental issues concerning women, children and transgender communities amongst others. His work has been published by a range of leading international NGOs in newspapers and magazines, including *AmeriCare, ActionAid, FAO, The National, Bloomberg Markets, The Global Post* and *The Boston Globe*.

Amanul Huq
Born 1927; Shahazadpur, present-day Bangladesh
Lives in Dhaka, Bangladesh

Amanul Huq is recognized for his work with filmmaker Satyajit Ray and for the only photograph of language activist and martyr Rafiq taken during the 1952 Language Movement. He worked freelance for numerous daily newspapers in the 1960s, photographing the mass uprising of 1969 and liberation war of 1971, among others.

Huq's work has been exhibited at the Royal Photographic Society and in the Photokina festival in Cologne. In the 1950s he gained recognition in UNESCO World Exhibition of Photography that published his photograph in their compilation. For the first International Language Day celebration (1952), Huq received the Language Warrior honour and he was also awarded the Lifetime Achievement Award from Drik at the 6th Chobi Mela festival. He has been recognised by the Bangladesh Photographic Society as an honourary fellow and as a lifetime achiever by the *National Daily Janakantha*.

Sohrab Hura
Born 1981; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Sohrab Hura completed his Masters degree in Economics at Delhi School of Economics in 2005. Although he has no formal training he has been practicing photography since 2001 working on long-term documentary projects. *Life is Elsewhere* is a journal of Hura's life, family, love, friends and travels which has been exhibited at FotoFreo Photographic Festival, Fremantle (2010); Chobi Mela, Dhaka (2009); Image Singulières, Sète (2009); Photo Festival of Phnom Penh, Phnom Penh (2009); and Angkor Photography Festival, Angkor (2008). He has received numerous awards including an Honourable Mention for the Yann Geffroy Award in 2006; the Indian Press Photo Award in both 2006 and 2008; and was selected for the World Press Photo Joop Swart Masterclass in 2009.

Fawzan Husain
Born 1965; Mumbai, India
Lives and works in Mumbai, India

Fawzan Husain graduated from the Bombay School of Journalism. He was initially associated with Mid-Day Publications, where he honed his specialism in documentary photography, followed by *India Today* magazine where he worked for ten years. During his distinguished career as a photojournalist he has travelled extensively, both internationally and within India. His work has been published in a range of international news journals including the *New York Times, The Daily Telegraph* and Brazil's *Época Negócios*. His work has been exhibited in numerous solo and group exhibitions, and is also included in the permanent collection of The Museum of Fine Art, Houston and Kiyosato Museum of Photographic Arts in Japan, among others. His body of work is represented by Tasveer in India.

Manoj Kumar Jain
Born 1970; Delhi, India
Lives and works in Noida, India

Manoj Kumar Jain received his Bachelor degree from the Delhi College of Arts in 1992 and then worked in communications and advertising before embarking on a career in photography. His solo exhibitions include *Anantanant*, Academy of Fine Arts and Literature, Siri Fort, New Delhi (2004); *Stories: Hidden with Shades of White*, National Centre of Performing Arts, Mumbai (2001); and *Delli O Delli*, the India Habitat Centre, New Delhi (1999). He has also participated in many group shows, the most recent being *Click! Contemporary Photography in India* at Vadehra Art Gallery, New Delhi and London (2008). Jain also received the All India Fine Arts and Craft Society Photography Award in 1997 and Photographer of the Year Award from Delhi College of Arts in 1992.

Momena Jalil
Born 1978; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Momena Jalil is a graduate of Pathshala, the South Asian Institute of Photography Dhaka, Bangladesh. Between 2008 and 2009 she participated in Norway's Fredskorpset

exchange programme and and has had solo exhibitions at the 4th and 5th Chobi Mela international photography festival in 2006 and 2009 respectively. She also recently had an online exhibition at www.theblacksnapper.com in August 2009.

Jalil worked at the *Daily New Age* from 2003 until 2008 as a staff photographer. She currently works at Drik Picture Library as Head of Quality Control and is also a part-time tutor at Pathshala, and Photo Editor for *Banglarights, Bangladesh Human Rights Network.*

Sunil Janah
Born 1918; Calcutta (now Kolkata), India
Lives in Berkeley, USA

A post-graduate English literature student at Calcutta University, Janah joined the student wing of the Communist Party of India around 1940. In 1943 he became a correspondent and photographer for the Communist Party journal *People's War.* The pictures he took of the Bengal famine of 1943-44 catapulted him to fame. Witnessing first-hand the last decade of the freedom struggle, Janah photographed its momentous events and figures. In 1948 following an upheaval in the party, when several members including Janah were evicted, the photographer returned to Calcutta where he set up a private studio. During the late 1950s Janah photographed Indian classical dance and traditional architecture. It was also in the 1950s, that Janah secured important industrial commissions as well as assignments from the United Nations. He had also continued photographing India's tribal people in pursuance of his objective of photographing the people of India. In this context he came to know the well known British anthropologist Dr Verrier Elwin and formed a lifelong association and friendship. The photographer moved to Berkeley, California with his wife Shoba Janah in 2003.

Tapu Javeri
Born 1965; Karachi, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Tapu Javeri is one of Pakistan's most prominent photographers. His work spans fashion photography, photojournalism and fine art photography. He started his photographic career working for the prestigious *Dawn* newspaper before moving on to work for fashion magazines such as *Teenager*, *Fashion Collection* and *Herald.* He was Photo Editor for the ground-breaking fashion magazine *Xtra.* Alongside his career in fashion, Javeri has cultivated his fine art practice, exhibiting in photography exhibitions both nationally and internationally since 1984. These include *I am Pakistani*, Photospace Gallery, Karachi (2009), and *Guerilla Film Fest* photography group show at the Carnegie Institution, Washington D.C. (2001).

Samar Jodha
Born 1964; Jodhpur, India
Lives and works in Amawalk, USA, and India

Vijay S. Jodha
Born 1964; Jodhpur, India
Lives and works in New Delhi, India

Samar Jodha is a social activist, photographer and filmmaker whose work for the past fifteen years has focused on marginalized communities through his documentary projects and capacity building projects. His commissions include the Bill & Melinda Gates Foundation and the BBC World Service Trust. He also leads photography workshops with street children in South Asia and East Africa

Vijay S. Jodha is an independent writer, photographer and filmmaker whose work has appeared in several international publications and exhibitions. He studied filmmaking at New York University and the School of Visual Arts, New York, and has worked with directors Ang Lee and Mira Nair. His films have been screened on various broadcast channels and in film festivals worldwide.

The brothers' collaborations resulted in the critically acclaimed book *Ageless Mind and Spirit* (2002). In 1999 the UN presented the project as a travelling exhibition and it was the only contemporary art work from South Asia selected for New Zealand International Arts Festival 2004.

Golam Kasem Daddy
Born 1894; Jalpaiguri, India
Lived and worked in Dhaka, India until 1998

Nicknamed Daddy, Golam Kasem's photography began when he bought a quarter-sized Ensign Box camera from his savings. His archive of material contains glass plate negatives dating back to 1918.

Kasem was the founder of the Camera Recreation Club, arranging regular meetings at his house. He was also the first Bengali Muslim short story writer and regularly contributed to the Bangladeshi Photography Society news-letter. Among his many exhibitions is a two person show with Manzoor Alam Beg which took place at Drik Gallery, Dhaka, in 1994.

As the chief guest at the opening of the 1996 World Press Photo, he talked of his own struggle to overcome the limitations of an ageing body: "My body says no, but my mind says you must, and in the end it is the mind that wins."

Dinesh Khanna
Born 1957; New Delhi, India
Lives and works in Gurgaon, India

Dinesh Khanna pursued a 12-year career in advertising before turning to professional photography in 1990, creating images for advertising, editorial and corporate clients. His work has been exhibited in Delhi, Mumbai, Kolkata, Bangalore, Benares, London, Edinburgh, Davos, San Francisco and New York. He has also produced two pictorial books titled *Bazaar*, 2001, and *Living Faith*, 2003, which were a result of over a decade of travelling through the traditional markets and religious centres of India.

Besides continuing to do commercial assignments for international magazines, advertising agencies and corporates,

Dinesh is currently working on pictorial books; *Benares: Everyday in Eternity* and *Telling Stories: From Another World.*

Sayeeda Khanom
Born 1937; Pabna, present-day Bangladesh
Lives in Dhaka, Bangladesh

Sayeeda Khanom began her photographic career at the age of twelve and since then she has continued to be a prolific photographer documenting many of the key events in Bangladesh's history.

She received international recognition in 1956 after taking part in the *International Photo and Cinema Exhibition*, Cologne. Her works were displayed in the *International Photography Exhibition* held in Dhaka in 1956 and later exhibited in international competitions in Japan, France, Sweden, Pakistan and Cyprus. Two more exhibitions on Mother Teresa and Konika Bandopadhaya, a singer of Rabindra Sangeet (a form of music composed by Rabindranath Tagore), were also organized in Dhaka in 1997 and 2000. She was honoured with the UNESCO Award for photography in 1985 and an award in the All Pakistan Photo Contest, 1960.

Her close relationship to the great filmmaker Satyajit Ray provided her with the opportunity to take exclusive photographs of him and his works. Her first book *Amar Chokhey Satyajit Ray* (*Satyajit Ray Through My Eyes*) was published in 2004.

Anita Khemka
Born 1972; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

An English literature graduate, Anita Khemka began photographing in 1996. Her oeuvre has largely been defined by social documentary work and has been widely exhibited in India and has also travelled to Barcelona, Amsterdam, Bangkok, Frankfurt, Paris, Geneva and Melbourne. In 2005, Khemka's work dealing with alternative sexuality was made into the film *Between the Lines – India's Third Gender.* Her 2006 project *Sweet Sixteen* has been included in the book, *IMAGINING OURSELVES: Global Voices from a New Generation of Women*, 2008. Group exhibitions include *Watching Me, Watching India*, Fotografie Forum International, Frankfurt, 2006; Photoquai Biennale of World Image, Musée du Quai Branly, Paris (2007); *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography*, Palau de la Virreina and Artium in Spain (2009).

Sonia Khurana
Born 1968; Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Sonia Khurana's art education includes an MFA at the Royal College of Art, London, 1997, and a research residency at the Rijksakademie, Amsterdam, 2002. Khurana works primarily in video and performance. She has stated that her work is concerned with 'the polemics of the self and the world; with embodied experience, and the struggle between body and language'. In doing so, she 'strives for corporeal eloquence, and to reconsider the space of the political'.

Khurana's participation in museum exhibitions include *Elles@Pompidou*, Centre Pompidou, Paris (2009-2010); *India Moderna*, IVAM, Valencia (2009); *Global Feminisms*, Brooklyn Museum, New York (2007); *Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art*, Kunstmuseum Bern, Bern (2007); ARCO-Madrid, Madrid (2009); and Gwangju Biennale, Gwangju (2008). Recent solo projects include *Living in the Round*, Goethe Institute, Delhi (2009); and *Still Moving Image*, Galerie Jousse Enterprise, Paris (2007).

Abdul Hamid Kotwal
Born 1962; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Abdul Hamid Kotwal has worked with Drik Picture Library and Drik Studio since the mid-1990s. He was awarded photographer of the month and year awards by the Bangladesh Photographic Society on numerous occasions throughout the 1990s and has participated in group exhibitions across the country and abroad.

He received honourable mentions in the International Literacy Day photo contest of Life and Education in 1994. He won the National Photo Contest in 1993 and recieved an honourable mention in Lensview Photographic Society USA in 1991. Prior to that he received an honourable mention in the Girl Child Photographic Competition in 1990.

Arif Mahmood
Born 1960; Karachi, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Arif Mahmood studied at Otterbein College, Ohio, before returning to Karachi in 1985. There, he developed his interests in photojournalism, fashion photography and portraiture. By 1989, he was working in an editorial capacity for all of Pakistan's major newspapers and magazines. His work has appeared in a range of international publications such as *Newsweek*, *Khaleej Times*, *Gulf News* and *Private* magazine. Mahmood has exhibited widely, most recently in *Hanging Fire*, Asia Society, New York (2009). He also took part in *One Square Mile*, 2009, a UK based artist residency scheme funded by Visiting Arts. Mahmood's photographs are widely collected and appear in the permanent collection of the Museum of Fine Arts, Houston. He has produced five monograph publications and is presently Chief Operating Officer at White Star Photo Pvt Ltd., part of the Dawn Media Group.

Nasir Ali Mamun
Born 1953; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Described as the father of portrait photography in Bangladesh, Nasir Ali Mamun is best known for his images of internationally recognised celebrities from a diversity of

backgrounds including the arts. Working exclusively in black and white, this body of work created from 1972 onwards has been described as 'capturing rare moments of rarer human beings in a spirit of discovery, providing a facial history of creative souls'.

During his career Nasir Ali Mamun's has had more than 50 solo photography exhibitions and published six books. He is currently the photo editor of *Daily Prothom Alo*, the most widely circulated newspaper in Bangladesh.

Anay Mann
Born 1974; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Anay Mann began photographing in 2001, using his camera to explore the idiom of the staged portrait. Mann's series of portraits of young urban Indians *Generation in Transition* was first exhibited in 2004 and has since been included in the 13th Noorderlicht Photofestival, 2006, in the Netherlands. Since 2001, he has been photographing his wife, Neetika. This series of portraits, *About Neetika* was included in a group exhibition, *Watching Me, Watching India* at the Fotografie Forum International, Frankfurt (2006); and a solo exhibition at Les Rencontres d'Arles Photographie, Arles, and *Les Ateliers de l'Image*, Marseille, both 2007. In 2009 Mann's self-portraits titled *The Red Room* were included in *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography* at the Palau de la Virreina and Artium in Spain (2009).

Deepak John Mathew
Born 1970; Kerala, India
Lives and works in Ahmedabad, India

Deepak John Mathew heads the Photography Design Department at the National Institute of Design, Ahmedabad. He is a professional photographer, painter, printmaker and a curator. After graduating in Physics, he studied painting and completed his MA in Graphic Arts in 1996 and a PhD in Design Education in 2005. He authored the books *Principles of Design Through Photography* and *The Urban Village* (both 2010).

During his 18-year career in photography, painting and graphics, he has received many awards and exhibited his work in numerous international and national exhibitions including a solo exhibition at Alliance Française Gallery, Ahmedabad (2008), and group shows at Krishna's Art Gallery, New Delhi (2001); Birla Academy of Art and Culture, Mumbai (1999); Lalit Kala Akademi, New Delhi (1998); and International Biennale of Prints: Bharat Bhavan, Bhopal (1995).

Huma Mulji
Born 1970; Karachi, Pakistan
Lives and works in Lahore, Pakistan

Huma Mulji completed her BFA from the Indus Valley School of Art and Architecture in 1995 and is currently studying for her MFA at Donau-Universität Krems, Austria. She has exhibited both nationally and internationally. Recent selected exhibitions include *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*, Asia Society, New York (2009); *Half-Life*, Zahoor ul Akhlaq Gallery, Lahore (2008); and *Farewell to Post-Colonialism*, 3rd Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou (2008). Mulji teaches at the School of Visual Arts, Beaconhouse National University, the first liberal arts university in Pakistan.

Nandini Valli Muthiah
Born 1976; Mumbai, India
Lives and works in Chennai, India

Nandini Valli Muthiah completed her BA in English Literature and MA in French Translation and Interpretation before pursuing her BA in Photography from the Arts Institute at Bournemouth, graduating in 2005. Since then, she has held solo exhibitions at the Alliance Française centres in Chennai and Pondicherry (2007) and at Sakshi Gallery (2008) where she showed works from her series, *The Definitive Reincarnate*. Muthiah has also participated in several group shows in India and abroad including *Archipelago* at The Well, Old Truman Brewery, London (2005) and *Click! Contemporary Photography in India* at Vadehra Gallery, Delhi and London, 2008.

Pushpamala N.
Born 1956; Bangalore, India
Lives and works in Bangalore and New Delhi, India

Pushpamala N. studied sculpture at the Faculty of Fine Arts at Maharaja Sayajirao University of Baroda, completing her BFA in 1982 and her MFA in 1985. Over the past ten years, Pushpamala N. has moved into casting her own body as various characters and personae in the medium of photo-performance.

She has exhibited internationally with her most recent solo exhibitions being *Paris Autumn*, Chemould Prescott Road, Mumbai (2009), and Bose Pacia, New York and Nature Morte, New Delhi (both 2008). Major group exhibitions include *The Empire Strikes Back: Indian Art Today* at the Saatchi Gallery, London (2010); *Chalo! India: A New Era of Indian Art*, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Essl Museum, Vienna (both 2009) and Mori Art Museum, Tokyo (2008); *New India/New Wave*, Marella Gallery, Milan (2007); and *Century City* at Tate Modern, London (2001).

T.S. Nagarajan
Born 1932; Hunchadakatte, India
Lives in Bangalore, India

In 1956, T.S. Nagarajan joined the Government of India as its official photographer and later became the Picture Editor of *Yojana*, the journal of the Indian Planning Commission. This stint with a development journal enabled Nagarajan to see India and record for well over a decade the planned economic development of the country. He

was also the Director of the Indian Government's Photo Division in the Ministry of Information and a consultant photographer to UNICEF. His much acclaimed project is a definitive documentation of interiors of century-old homes in India, an evocation of traditional living and the engagement of art with life.

T.S. Nagarajan, a specialist in black and white photography, has won several awards including the PATA Gold Award in 1987. He has held exhibitions of his works all over the world including the Museum of Modern Art, Oxford (1982) and has illustrated *This India*, a book for children, in addition to editing a number of pictorial books.

Hammad Nasar
Born 1969; Lahore, Pakistan
Lives and works in London, UK

Hammad Nasar is a curator, gallerist and writer. He is co-founder of the not-for-profit arts organization Green Cardamom, and the arts advisory firm Asal Partners. He was a Fellow of the Clore Leadership Programme, Research Fellow at Goldsmith College, and Arts Director for the UK's Festival of Muslim Cultures. He has lectured at, curated exhibitions for and contributed to public programmes at numerous museums and universities internationally. Recent projects include *Safavids Revisited* at the British Museum, London (2009); *How Nations are Made*, Cartwright Hall, Bradford and Manor House, Ilkley (2009); and *Beyond the Page: Miniature as Attitude*, Pacific Asia Museum, Pasadena (earlier at Manchester Art Gallery and Asia House). His ongoing curatorial projects include *Lines of Control: Partition as a Productive Space* and *Mashq: Repetition, Meditation, Mediation*. Prior to entering the art world, Nasar worked as a management consultant and investment banker.

D. Nusserwanjee
Early 20th century photographer
Lived and worked in Bombay, (present day Mumbai), India

D. Nusserwanjee's photographic studio appears to have been operational between *c.*1920–40. Catering for a more general society than the courtly domain, yet aimed at a higher clientele than popular 'bazaar' photography, it was one of a growing number of photographic studios that were based in the Kalbadevi Road and Fort areas of Bombay during the early twentieth century. These were affordable areas for the middle and professional classes who were becoming important consumers of studio photography at that time. Nusserwanjee's studio does not survive today, the only older studio remaining on Kalbadevi Road is the National Photo Studio.

Prashant Panjiar
Born 1957; Kolkata, India
Lives and works in New Delhi, India

Prashant Panjiar is a self-taught photographer. He has worked as a photojournalist and editor at major Indian publications *India Today* and *Outlook* and has contributed frequently to *Time*. Since 2001, Panjiar has been working independently specialising in reportage, editorial and documentary photography. His most recent work *Pan India: A Shared Habitat* is currently being exhibited in India. His previous work *King, Commoner, Citizen* was exhibited at the Konica Minolta Gallery in Tokyo and published as a monograph in 2007. He has also exhibited in Noorderlicht International Photofestival, Netherlands (2007); *Click! Contemporary Photography in India*, Vadehra Art Gallery, New Delhi and London (2008); and *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photo-graphy*, Palau de la Virreina and Artium, Spain (2009). Panjiar served on the jury of the World Press Photo Awards in Amsterdam in 2002 and the China International Press Photo Competition in 2005.

Praful Patel
Born 1925; Gondal, India
Lives and works in Mumbai, India

In 1945, Praful Patel came to study photography at St. Xavier's College, Mumbai. After graduating he worked with Continental Photo Stores, a popular meeting place which gave Patel the opportunity to be introduced to many well-known Indian photographers. In 1949 Praful Patel acquired Windsor Studio and simultaneously he began his career as a photojournalist and authored several poignant moments in the country's freedom struggle.

Patel's rich and prolific career started in 1952 with a long-term assignment as Chief Photographer for a Ford Foundation Pilot Project to document changes occurring throughout rural India. Further assignments and exhibitions followed, including a project documenting the Bhabha Atomic Research Centre at Trombay and *Manifestation of Siva*, which was shown at the Philadelphia Museum of Art in 1981. Currently Patel is Senior Assistant Director for the Centre for Photography as an Art-Form at the National Centre for the Performing Arts, Mumbai.

Mohammad Akram Gogi Pehlwan
Born 1945; Lahore, Pakistan
Lived and worked in Lahore, Pakistan until 2007

Mohammad Akram Gogi Pehlwan worked for forty years on the street corner opposite Data Dabar, a famous shrine in Lahore, Pakistan. The pavement was his studio where he earned a small income from providing passport photographs and mementos to travellers and visitors to Lahore. He photographed the poor who could not afford to go to a proper studio and have a colour photograph taken. He was a skilled and sensitive photographer who knew the power of the image and used his limited equipment effectively.

He had another career, as a performer. Mohammad Akram Gogi Pehlwan was a well known strongman and former wrestler whose feats of strength amazed many at fairs throughout the Punjab. He would have a tractor drive over him, and also drag a tractor with his moustache.

With his *ruh khitch* camera and his painted backdrop he photographed guards, poets, holy men and occasionally himself with his friends.

Dileep Prakash
Born 1965; Dehradun, India
Lives and works in New Delhi, India

Dileep Prakash has been a photographer for twenty years. A considerable part of his work navigates memory and history. He photographed India's last steam trains and the people who worked on them – an interest from his boarding school days. His project on the Anglo-Indian community led him across India, making portraits of a dwindling group of people. *The Anglo-Indians* was exhibited at the Goethe Institut, Frankfurt (2006) and included in the Photoquai Biennale at the Musée du Quai Branly, Paris (2007). In 2008, *The Anglo-Indians* was published as a book and exhibited at Photoink, New Delhi. In 2009, the work was also included in *The Self and The Other: Portraiture in Contemporary Indian Photography* at Palau de la Virreina and Artium in Spain. He is currently photographing boarding schools built by the British in colonial India. He continues to explore and engage with human neglect and attachment.

Ram Rahman
Born 1955; New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Ram Rahman began his photographic education under Jonathan Green while studying physics at MIT in Cambridge, Massachusetts. Later, he also completed a degree in Graphic Design from Yale University's School of Art in 1979 and divided his time from the 1980s between New York and New Delhi working in both photography and design.

His first major solo exhibition was at the Shridharani Gallery in Delhi in 1988. Since then, he has exhibited throughout the world. His group shows include exhibitions at the Japan Foundation in Tokyo and The Photographers' Gallery in London. In 2008 he presented the solo show *BIOSCOPE* at Rabindra Bhavan, New Delhi, accompanied by a book of the same name. He has contributed extensively to SAHMAT, a Delhi-based collective of scholars and artists, worked as an independent curator and participated in symposia at the Museum of Modern Art, New York; Tate Modern, London; MIT and Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

Raghu Rai
Born 1942; Jhang, present-day Pakistan
Lives and works in New Delhi, India

Raghu Rai took up photography in 1965 and has since emerged as one of India's most influential photographers. His photographs have appeared in *The Statesman, Time, Life, National Geographic, Sunday Times, The Independent* and *The New Yorker*. He was also picture editor for *The Sunday* and *India Today*. In 1971 he was awarded the Padamashree, one of India's highest civilian awards ever given to a photographer and in 1977 he was nominated to join the prestigious Magnum Photos by Henri Cartier-Bresson. Besides winning many international awards, he has worked on special assignment in 1984 for Greenpeace International documenting the Bhophal Gas Tragedy. One man shows have been held at the National Gallery of Modern Art, New Delhi (1997 and 2008); Bunkamura, Tokyo (2001); and Musei Capitolini, Rome (2004). His work has also been exhibited at the Museo di Storia Naturale, Milan; CoalMine Fotogalerie, Winterthur; Centro Cultura Recoleta, Argentina; Leika Gallery, Prague and Les Rencontres d'Arles, Arles (2007).

Rashid Rana
Born 1968; Lahore, Pakistan
Lives and works in Lahore, Pakistan

Rana received a BFA from the National College of Arts, Lahore in 1992 and an MFA from the Massachusetts College of Art, Boston, 1994. He is a significant and influential figure among the new generation of Pakistani artists, and has exhibited widely both nationally and abroad. His recent international exhibitions include *The Power of Ornament*, Lower Belvedere, Vienna (2009); *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*, Asia Society, New York (2009); *Re-Imaging Asia*, House of World Cultures, Berlin (2008); *Mirror Worlds; Contemporary Video from Asia*, Institute of Modern Art, Brisbane (2006); and 1st Singapore Biennale, Singapore (2006). He is an Associate Professor, and one of the founding faculty members, of the School of Visual Arts at Beaconhouse National University, Lahore. He recently curated an exhibition of art from Pakistan for the Devi Art Foundation in New Delhi in 2010.

Kushal Ray
Born 1960; Kolkata, India
Lives and works in Kolkata, India

Journalist turned photographer and painter, Kushal Ray obtained his BA degree from the University of Calcutta before joining *The Telegraph* in 1982. He quit journalism in 1991 to work as an independent documentary photographer and has briefly taught as part of a UNICEF project while organizing and exhibiting throughout the world. He is best known for his ongoing project *Ladakh* which started in 1987. This work has been exhibited at Piramal Gallery, National Centre for Performing Arts in Mumbai (1998), and is included in the permanent collection of the National Gallery of Modern Art, New Delhi.

Ray's photography has featured in numerous exhibitions including *Click! Contemporary Photography in India*, Vadehra Art Gallery, New Delhi and London (2008); 1st Singapore International Photography Festival, Singapore (2008); and *Relative Values: Some Current Trends in Indian*

Photography, University of Southampton (2007). His work *Family Matters* was published in the prestigious *Private* magazine.

Kulwant Roy
Born 1914; Bagli Kalan, India
Lived and worked internationally until 1984

Press photographer Kulwant Roy started his photographic career in his twenties, learning his craft from Raj Gopal of the Gopal Chitra Kutter studio in Lahore. One of his landmark works was documenting the meeting between Mahatma Gandhi and Khan Abdul Ghafar Khan in the North West Frontier Province in 1938.

Roy relocated in the mid-1940s to Delhi before Partition, where he set up Associated Press Photos in Mori Gate. Over the next few years he witnessed close up many of the events that led up to the independence of India. Roy left India in 1958 to travel the world, producing a very different body of work. In 1961, he put all his prints and negatives in boxes which he mailed to Delhi but which never arrived. He spent the last few years of his life scouting post offices and hunting for the boxes in rubbish dumps in Delhi.

Vicky Roy
Born 1987; Purulia, India
Lives and works in Mumbai, India

Vicky Roy reached Delhi in 1999 and lived on the streets before being taken in by Salaam Baalak Trust. He later trained in professional photography at Triveni Kala Sangam before apprenticing with Anay Mann. Roy held his debut solo exhibition *Street Dream* in 2007 at the India Habitat Centre, New Delhi. Works from the show travelled to South Africa and the UK (supported by DFID).

He was nominated by the Ramchander Nath Foundation for a mentorship programme organized by the Maybach Foundation where he documented the reconstruction of the World Trade Center in New York in 2009. Returning to India, he presented *WTC: Now* at Bodhi Art, Mumbai, hosted by the American Center and Asia Society. Roy has participated in numerous group shows in India and abroad and his works feature in collections worldwide.

Mohammad Ali Salim
Lives and works in New York, USA

Mohammad Ali Salim has been taking photographs since 1972, and received his diploma in Professional Photography from the New York Institute of Photography in 1995.

His work has been shown around the world in group and solo exhibitions in countries such as Australia, Bangladesh, Italy, India and the USA. Numerous international publications have featured his work including the *World and I* magazine published in Washington D.C.. He is a member of the Federation of International Photographic Art and is an Associate Member of the India International Photographic Council and the Bangladesh Photographic Society.

T.S. Satyan
Born 1923; Mysore, India
Lived and worked in Mysore, India until 2009

T.S. Satyan graduated from the University of Mysore in 1944; and until recently was one of India's best known living photographers. His pioneering photojournalism recorded many significant events in South Asia and provided a visual documentation of the broad spectrum of life in India.

Satyan's photography and writing have been widely published in sources such as *Time, Life* and the *Illustrated London News*. He carried out many photography assignments for the Ford Foundation and United Nations, and also exhibited widely in India and abroad. His published works include *Exploring Karnataka* (1981) and *In Love with Life* (2002); Penguin books published his memoir *Alive and Clicking* in 2005.

Satyan travelled widely and won many national and international awards. The University of Mysore conferred an honourary doctorate degree in Literature upon him in 2004.

Tejal Shah
Born 1979; Bhilai, India
Lives and works in Bombay [*sic*], India

Tejal Shah is a visual artist working with video, photography, performance, sound and installation. She holds a BA in photography from the Royal Melbourne Institute of Technology, Melbourne, and is currently finishing her MFA from Bard College, New York. Her works have been exhibited widely including *Lost and Found: Queerying the Archive*, Nikolaj Contemporary Art Center, Copenhagen (2009); Asia Triennial Manchester, Cornerhouse, Manchester (2008); City of Women: International Festival of Contemporary Arts, Ljubljana (2007); *Global Feminisms*, Elizabeth Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York (2007); *Saturday Live*, Tate Modern, London (2006); *Indian Summer*, École Nationale des Beaux Arts, Paris (2005). Solo exhibitions include *"What are You?"*, Thomas Erben Gallery, New York and Galerie Mirchandani + Steinruecke, Mumbai (both 2006); and *The Tomb of Democracy*, Alexander Ochs Gallery, Berlin (2003). In 2003–04 she co-founded and curated *Larzish*, India's first International Film Festival of Sexuality and Gender Plurality.

Tanveer Shahzad
Born 1963; Rawalpindi, Pakistan
Lives and works in Rawalpindi and Islamabad, Pakistan

Tanveer Shahzad began his career in photography as a high school graduate when he became an assistant to staff photographers at Pakistan's prestigious *Dawn* newspaper. He left in 1987 to take up the role of staff photographer at the *Frontier Post* before working at *The News* for ten years. He now works as a photojournalist in Dawn Media Group's Islamabad office . His photographic archives are being maintained at White Star Photo Pvt Ltd.

Ketaki Sheth
Born 1957; Mumbai, India
Lives and works in Mumbai, India

Ketaki Sheth works with black and white silver gelatin prints. She won the Sanskriti Award for Indian photography in 1992 and in 2006 Japan's Higashikawa Award for best foreign photographer. In 2008 she was honoured with a special show of 50 works from her series, *Bombay Mix* at Fête du Livre in Aix-en-Provence. Her work has been exhibited in India, UK, USA, France, Spain and Japan.

Her first book, *Twinspotting: Photographs of Patel Twins in Britain and India* (1999), received much critical acclaim and works from the book were included in Tate Modern's 2001 exhibition *Century City* and more recently at the Palau de Virreina in Barcelona in 2009. She is currently photographing the Sidis, a community of Africans settled in India.

Fahim Siddiqi
Born 1971; Karachi, Pakistan
Lives and works in Karachi, Pakistan

Fahim Siddiqi is one of Pakistan's foremost photojournalists. An arts graduate, he has worked with many reputable media publications in Pakistan, and is now associated with the Dawn Media Group as photographer and head of the Art Department. He began his career taking profile photographs of well-known national and international personalities, such as philanthropist Abdul Sattar Edhi, cricketer Javed Miandad and writer Shobhaa De. He became well-known for his photographs of the riots that broke out in Karachi after the assassination of religious leader Yousuf Ludhianvi in 2000. Apart from photojournalism, he is also known for his landscapes, fashion photography and portraits. He was the recipient of the Green Media Award in 2009.

Bharat Sikka
Born 1973; Wellington, India
Lives and works in New Delhi and Goa, India

Bharat Sikka holds a BFA in Photography from Parsons School of Design in New York. His photographs have appeared internationally in *The New Yorker, Time, I.D., Big,* and *Vogue Hommes International* to name a few. Sikka shoots a wide range of subjects for his own investigations, including landscapes, portraits and still lifes.

He exhibited a series of urban landscapes, titled *Space in Between*, at the 2006 Les Rencontres d'Arles and subsequently at Bose Pacia, Kolkata and Matthieu Foss Gallery, Mumbai, both in 2007. His series *Indian Men* travelled from Artists Space, New York (2003) to Espace Culturel Louis Vuitton, Paris (2006); Galerie Otto Zoo (2008); Milan and Galerie Krinzinger, Vienna (2009). Most recently, his solo show of images on Goa titled *The Road to Salvador do Mundo* was exhibited at Nature Morte (2009) and a survey of his fashion work was mounted by W+K advertising agency, both in New Delhi.

Dayanita Singh
Born 1961; New Delhi, India
Lives in New Delhi, India

Dayanita Singh studied Visual Communication at the National Institute of Design in Ahmedabad and Photojournalism and Documentary Photography at the International Center of Photography in New York. Important solo exhibitions include Fundación Mapfre, Madrid (2010), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (2005); Hamburger Bahnhof, Berlin (2003); and Ikon Gallery, Birmingham (2001). Her work has been included in many group exhibitions including *Indian Highway*, Serpentine Gallery, London; Manifesta 7, Trentino and Gwangju Biennial, Gwangju (all 2008); Les Rencontres d'Arles Photographie, Arles (2004 and 2007); and *Das Achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Bildenden Kunst, seit 1960*, Museum Ludwig, Cologne (2006).

Her books include *Myself Mona Ahmed*, Scalo (2001); *Privacy*, Steidl (2003); *Chairs*, Steidl (2005); *Go Away Closer*, Steidl (2007); *Sent a Letter*, Steidl (2008); *Blue Book*; Steidl (2009); *Dayanita Singh*, Fundación Mapfre (2010); and *Dream Villa*, Steidl (2010). Dayanita Singh is the recipient of the Andreas Frank Foundation Grant (1997); The Prince Claus Award (2008); and The Robert Gardner Fellowship (2008).

Nony Singh
Born 1936; Lahore, present-day Pakistan
Lives in New Delhi, India

Nony Singh started photography at a very early age, spending her pocket money each month on taking photographs with her box camera. She studied at the American mission school in Dehradun, India, and graduated from the University of Delhi. She married in 1960 and was given a Zeiss Ikon camera as an engagement gift from her future father-in-law. Singh had four daughters in the following seven years who became the focus of her photography. Most of all she photographed her first-born, Nixie, who grew up to become the internationally regarded photographer Dayanita Singh. It was Dayanita Singh who found all her mother's old negatives and had them printed in 2000, and made into the book *Sent a Letter* published by Steidl in 2008.

Pamela Singh
Born 1962; Jaipur, India
Lives and works in Jaipur and Goa, India

Pamela Singh studied at the Parsons School of Design, New York; The American College, Paris; and the International Center of Photography, New York. Since she was 13, her work has evolved from photojournalism to mixed-media self-portraiture and has been published in newspapers and magazines throughout the world.

She was included in the 1997 exhibition *India: A Celebration of Independence*, organized by the Philadelphia Museum of Art, which travelled from Philadelphia to several cities including London, Montreal and Chicago, as well as New Delhi, Mumbai, Kolkata, and Bangalore. She has also exhibited with Admit One Gallery and Sepia International, both in New York; Ackland Art Museum, Chapel Hill; and Nature Morte, New Delhi.

Radhika Singh
Born 1954; Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Radhika Singh graduated in English Literature and recieved an MA in Social Work from Delhi University, followed by an MPhil in Sociology from Jawaharlal Nehru University in New Delhi. During this time she also trained and worked as an actor and professional model for 12 years, shooting with photographers such as Raghu Rai, Avinash Pasricha and Kitty Hazuria. In 1987, she founded Fotomedia, the first photo agency in Delhi, with the dual aim of promoting photography as an art-form in India and creating a copyright protected platform for its practitioners. Building up an all-India network of 200 photographers and 150,000 photographs, Fotomedia has produced and handled over 20 exhibitions and high-profile photography displays, working with artists such as Dinesh Khanna, Ram Rahman and Vicky Roy. Singh is a long-time collaborator with Sunil Gupta and has co-curated a number of exhibitions with him, most recently *Click! Contemporary Photography in India* at the Vadehra Gallery, New Delhi and London (2008).

Raghubir Singh
Born 1942; Jaipur, India
Lived and worked in Paris, France; London, UK; and New York, USA, until 1999

Raghubir Singh was a self-taught photographer. Considered a pioneer of colour photography, Singh published his first book *Ganga* in 1974. Singh taught at Columbia University, Cooper Union and the School of Visual Arts in New York. He always returned to India for his photographic projects. In 1998 the Art Institute of Chicago organized his first retrospective, accompanied by the publication *River of Colour*.

His work has been the subject of many solo exhibitions including at the Smithsonian Institution, Washington D.C.; Fondazione Querini Stampalia, Venice; National Gallery of Modern Art, New Delhi and Mumbai; Aperture Foundation, New York; Arnolfini, Bristol; Center for Creative Photography, Tucson; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Recent group exhibitions include *India Moderna*, IVAM, Valencia; *Public Places/Private Spaces: Contemporary Photography and Video Art in India*, Newark Museum, Newark (2007); *Faces in the Crowd: Picturing Modern Life from Manet to Today*, Whitechapel Gallery, London and Castello di Rivoli, Turin (2005); and *Century City*, Tate Modern, London (2001).

Swaranjit Singh
Born 1921; Kapurthala, India
Lived and worked in India until 2004

Swaranjit Singh was taught by an English governess at home during his school-going years. Later he studied engineering at Government College Lahore. In 1944 he co-founded the engineering firm Escorts Ltd., which moved to Delhi after Partition in 1947. The company developed into one of the industry leaders in independent India. Throughout his life, Singh photographed his two main passions: his wife Prem and the company, Escorts. His archive of photographs and films offers an invaluable documentation of Punjabi life and its contribution to building modern India.

Umrao Singh Sher-Gil
Born 1870; Majitha, India
Lived and worked in Budapest, Hungary; Paris, France; and Lahore and Shimla, India, until 1954

Born to the Punjab aristocracy of Majitha, Umrao Singh Sher-Gil was a Sanskrit and Persian scholar, interested in the philosophy of religion. However, his anti-colonial sympathies led to the confiscation of most of his lands and his debarment from politics. His amateur photography began in 1889 and spanned over 60 years, focusing principally on his family – his Hungarian wife Marie Antoinette; their two daughters, Amrita and Indira – and himself, revealing the Indo-European world of the early twentieth century. He adopted a variety of personas, from ascetic to aristocrat and frequently photographed himself as an intellectual, though his work often contained an element of self-mockery. Umrao Singh kept abreast of the latest photographic techniques such as autochromes and stereoscopy, which were almost unknown in India at the time, and was a pioneer in experimenting with them.

Vivan Sundaram
Born 1943; Shimla, India
Lives and works in New Delhi, India

Vivan Sundaram studied at the Faculty of Arts at the Maharaja Sayajirao University, Baroda, and at the Slade School of Fine Art, London, in the 1960s. He returned to India in 1970 and continued his painting. Since 1990 he has turned to sculpture, installation, photography and video. These works have been exhibited internationally in Johannesburg, Havana, Kwangju, Shanghai, Taipei and Seville Biennales, and the Asia-Pacific Triennale.

A member of the Sher-Gil family, Sundaram has worked for over 30 years as an artist, curator, editor and archivist for the Sher-Gil project, which includes *Re-Take of Amrita*, a 2001 series of digital photomontages. In 2008, works from his *Sher-Gil Archive* were shown in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* at the International Center of Photography, New York. Sundaram

is also a founder-member of SAHMAT, a cultural activists' forum based in Delhi.

S.B. Syed
Early 20th century photographer
Lived and worked in Dabhol, India

S.B. Syed was an independent practitioner working in the early twentieth century in Dabhol, a coastal city to the south of present day Mumbai and Pune. He was the founder of one of the innumerable photographic companies that started in the early twentieth century. The painted portraits produced by his studio artists recalled the tradition of the Deccani and Rajput courts, overlaying fine brushwork and a vibrant palette on top of monochrome photographs.

Rashid Talukder
Born 1939; Kalkini, present-day Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

Rashid Talukder has worked as a press photographer for 46 years. He worked with *The Daily Ittefaq* for 29 years, prior to that he worked with Press Information Department and *The Daily Sangbad*. Talukder is a member of the advisory council of several photographic societies, including the Bangladesh Photographic Society and is also the founder of the Bangladesh Photojournalist Association.

Talukder has received more than 53 awards at home and abroad, and his work has been widely published in books and magazines including *East Asia Encyclopaedia*, *New Internationalist*, *Saudi Aramco* and *Himal*. In 1992, the BPS awarded him an honourary fellowship, its highest photographic award.

Ayesha Vellani
Born 1971; Edinburgh, Scotland
Lives and works in Lahore, Pakistan

Ayesha Vellani is one of Pakistan's few female photojournalists. She studied Visual Art and Media at De Montfort University in Leicester and graduated in 1994. In 1998 she attended an initial training course in photojournalism in New York. She returned to Karachi, Pakistan, where she learnt her trade as a photojournalist with the Dawn Media Group and *Herald* magazine. Recognized for her ability to portray the humanity of her subjects, Vellani's most recent works have concentrated on the lives of rural agricultural workers and their families, giving a previously unseen populace the chance to be noticed within the context of modern Pakistan. Her work contains both the accusation that poverty is driving present political and religious instability and a deep belief in the essential humanity of her subjects. Her work has been exhibited in group exhibitions in Pakistan, India, Bangladesh and Iran.

Homai Vyarawalla
Born 1913; Navsari, India
Lives in Baroda, India

India's first woman photojournalist, Homai Vyarawalla photographed the last days of the British Empire and her work traces the birth and growth of a new nation. She completed an undergraduate degree at St Xavier's College at Bombay University and a Diploma in Art at the Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art in Mumbai before freelancing for several publications such as the *Bombay Chronicle*. In 1942, she moved to Delhi to work for British Information Services, later the British High Commission to cover all major ceremonies in the years leading up to Independence and after. Her works were also published in *Current*, *Onlooker* and *Time Life* among others. She gave up photography after a 35-year career in 1970.

Her vast portfolio, published in the book *India in Focus: Camera Chronicles of Homai Vyarawalla* (2006), has pictures of Mumbai in the 1930s as well as political events and social life in Delhi from the Nehru era right up to the time of Indira Gandhi.

Munem Wasif
Born 1983; Dhaka, Bangladesh
Lives and works in Dhaka, Bangladesh

After graduating from Pathshala, the South Asian Institute of Photography, Dhaka, Munem Wasif started his photographic career as a feature photographer for the *Daily Star*. Since then his photographs have been published in numerous international publications including *Le Monde*, *Guardian*, *Himal Southasian*, *Asian Geographic*, *Photo District News* and *Daily Star*.

Wasif has exhibited at the Angkor Photo Festival in Cambodia; the International Photography Biennial of the Islamic World in Iran and Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo. He has received a number of significant awards and prizes including a PrixPictet commission and an honourable mention in the All Roads Photography Program by the *National Geographic*. Most recently he was elected as one of the 30 emerging photographers by Photo District News, USA.

G.A. Zaidi
Born 1961; Rawalpindi, Pakistan
Lives and works in Rawalpindi, Pakistan

G.A. Zaidi initially picked up photography as a hobby, but soon turned it into a profession and was first employed by a local advertising agency. Before joining the Dawn Media Group in 2001, he worked for a few years at *The Muslim News* and *The Pakistani Newspaper*. He currently lives in Rawalpindi and works at the Dawn office in Islamabad as a photojournalist. His working archives are being maintained by White Star Photo Pvt Ltd.

Thank you / Dank

The Whitechapel Gallery is grateful to the artists, curators, contributors and lenders who have made this exhibition possible, in particular / Die Whitechapel Gallery dankt den Künstlern, Leihgebern, Gönnern und allen anderen Personen, die zu dieser Ausstellung beigetragen haben. Namentlich:

Ebrahim Alkazi / Rahaab Allana / Aditya Arya / Riffat Alvi / Arani and Shumita Bose / Devika Daulet-Singh / Sonali Dean / Meenakshi Devi / Esa Epstein / Anne de Henning / Bushra Hussain / Malcolm Hutcheson / Shoba Janah / Jessica Lim / Anubhav Nath / Abhishek Poddar / Charlotte and Richard Robinson / Parthiv Shah / Devika Singh / Devika and Imtiaz Syed / Priya Tasveer / Roshini Vadehra and those who wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt sein wollen

We would also like to thank / Unser Dank gilt insbesondere auch folgenden Institutionen:

Abhishek Poddar Collection, Bangalore / Asal Collection Limited / Aicon Gallery, London / The Alkazi Collection of Photography, New Delhi / Bose Pacia, New York / Rob Dean Art, Suffolk / Drik, Dhaka / Fotomedia, New Delhi / Frith Street Gallery, London / Green Cardamom, London / Kobi Nazrul, London / Nature Morte, New Delhi / Photoink, New Delhi / Sakshi Gallery, Mumbai / SepiaEYE, New York / Succession Raghubir Singh, Paris / Umrao Singh Sher-Gil Estate, New Delhi / Emilia Terracciano / Tower Hamlets, London / Vadehra Gallery, New Delhi / VM Gallery, Karachi / White Star Archive, Karachi

The Whitechapel Gallery thanks its supporters, whose generosity enables the realization of its pioneering programme / Die Whitechapel Gallery dankt allen Sponsoren, deren Grosszügigkeit ein wegweisendes Ausstellungsprogramm ermöglicht.

Exhibition supporters / Hauptsponsoren der Ausstellung

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

COLUMBIA FOUNDATION

phf Paul Hamlyn Foundation

With support from / Weitere Sponsoren

FICA FOUNDATION FOR INDIAN CONTEMPORARY ART

VMArtGallery

John Jones LONDON

artasiapacific

Eastern Eye THE VOICE OF BRITISH ASIANS

ANdAZ LIVERPOOL STREET LONDON

Where Three Dreams Cross Committee / Komitee
William Dalrymple / Omkar Gaswami / Amin Jaffer / Monika Kapil Mohta / Peter Nagy / Divia Patel / Daljit Singh / Rumi Verjee

Whitechapel Project Major Donors / Hauptsponsoren Projekte
Arts Council England / Brian Boylan / City Bridge Trust / Cityside Regeneration / Dimitris Daskalopoulos / The Clore Duffield Foundation / English Heritage / Maryam & Edward Eisler / European Regional Development Fund / The Foyle Foundation / The Garfield Weston Foundation / Andrew & Antje Geczy / The Glass-House Trust / Richard & Janeen Haythornthwaite / Heritage Lottery Fund / Peter & Maria Kellner / Jack Kirkland / The Kresge Foundation / Leaside Regeneration / London Development Agency / David Matthews / The Mercers' Company / Keir McGuinness / Outset Contemporary Art Fund / Catherine & Franck Petitgas / Robert Taylor & Michael Kallenbach / Tishman Speyer Properties / Stavros Niarchos Foundation / Tower Hamlets / Dasha Shenkman / Bina & Philippe von Stauffenberg / Anita & Poju Zabludowicz / Nina & Michael Zilkha

Whitechapel Exhibition Patrons / Ausstellungs-Patrons
Ariane Braillard & Francesco Cincotta / Carolyn Dailey / Sarah & Louis Elson / Amrita Jhaveri / Catherine & Franck Petitgas / Pascale Revert & Peter Wheeler / Maria & Malek Sukkar and those that wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt sein wollen

Whitechapel Patrons
Charlotte & Alan Artus / Nasser Azam / John Ballington / Hugo Brown / Sadie Coles HQ / Swantje Conrad / Alastair Cookson & Vita Zaman / Donall Curtin / DunnettCraven Ltd / Stephanie Dudzinski / Milovan Farronato / Nicoletta Fiorucci / Eric & Louise Franck / Alan & Joanna Gemes / David & Susan Gilbert / Gavin Graham / Louise Hallett / Cliff Ireton – Willott Kingston Smith / Matt & Kate Jones / David Keltie / Victor & Anne Lewis / Nonna Materkova / Keir McGuinness / Warren & Victoria Miro / Mary Moore / Dominic Morris & Sarah Kargan / Mummery + Schnelle / Angela Nikolakopoulou / Simon Oldfield Contemporary Art / Maureen Paley / Dominic Palfreyman / Ketan Patel / The Porter Foundation / Tim Rich / Judith Ritchie / Alex Sainsbury & Elinor Jansz / Kaveh & Cora Sheibani / Peter & Flora Soros / Bina & Philippe von Stauffenberg / Hugh & Catherine Stevenson / Cynthia Taylor / Christoph & Marion Trestler / Emily Tsingou & Henry Bond / Kevin Walters / Cathy Wills / Iwan & Manuela Wirth / Withers LLP /

Richard Wolff / Anita & Poju Zabludowicz and those that wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt sein wollen

The American Friends of the Whitechapel Gallery
Bill & Alla Broeksmit / Peter & Maria Kellner / The Nightingale Code Foundation / Jolana & Petri Vainio / Marjorie G Walker / Audrey Wallrock / Cecilia Wong

Whitechapel Associates / Partner
Anne Berthoud / John & Tina Chandris / Carole & Neville Conrad / Crane Kalman Gallery / Nicholas Fraser / Albert & Lyn Fuss / David Gill / Richard & Judith Greer / Elizabeth & Reade Griffith / Karen Groos / Mark & Sophia Lewisohn / George & Angie Loudon / Kate MacGarry / Carol Manheim, Biblion / Penny Mason & Richard Sykes / James & Viviane Mayor / Wiebke Morgan & Nicholas Morgan / Lord & Lady Myners / John Newbigin / Cornelia Pallavacini / Chandrakant Patel / The Piccadilly Gallery / Lauren Prakke / Paul & Charlotte Pritchard / Alice Rawsthorn / Jon Ridgeway / Fozia Rizvi / David Ryder / Cherrill & Ian Scheer / Karsten Schubert / Henrietta Shields / Liam & Jackie Strong and those that wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt sein wollen

The Whitechapel Gallery is grateful for the on-going support of Members / Die Whitechapel Gallery bedankt sich für die kontinuierliche Unterstützung ihrer Mitglieder

Supported by
ARTS COUNCIL ENGLAND

TOWER HAMLETS

Chairman of the / Vorsitzender der Trustees
Robert Taylor

Trustees
Duncan Ackery
Ed Eisler
Ann Gallagher
Runa Islam
Cllr Lutfur Rahman
Michael Keith
Keir McGuinness
Farshid Moussavi
John Newbigin
Dominic Palfreyman
Atul Patel
Catherine Petitgas
Alice Rawsthorn
Andrea Rose OBE
Sukhdev Sandhu
Nitin Sawhney
Alasdhair Willis

Company Secretary / Gesellschaftssekretär
Tom Wilcox

Director / Direktorin
Iwona Blazwick OBE

Whitechapel Staff / Mitarbeiter Whitechapel Gallery
Chris Aldgate
Sarah Barrett
Achim Borchardt-Hume
Jussi Brightmore
Beth Chaplin
Zanna Clarke
Tom Clarke
Emily Daw
Michael De Guzman
Sue Evans
Elizabeth Flanagan
Michele Fletcher
Annette Graham
James Greene
Gary Haines
Katherine Hart
Kathryn Havelock
Sophie Hayles
Clare Hawkins
Quay Hoang
Caro Howell
Annabel Johnson
Richard Johnson
Chris Larner
Jon-Ross Le Haye
Patrick Lears
Selina Levinson
Rachel Mapplebeck
Zoe McLeod
Jo Melvin
Patrick Millner
Anthony Moat
Cassandra Needham
Maggie Nightingale
Kirsty Ogg
Rebecca Page
Dominic Peach
Faheza Peerboccus
Chris Potts
Cookie Rameder
Sherine Robin
Shamita Sharmacharja
Nicola Sim
Maija Siren
Sarah Smillie
Marijke Steedman
Candy Stobbs
Andrea Tarsia
Ros Taylor
Hannah Vaughan
Natasha Vicars
Sarah Walsh
Tom Wilcox
Nayia Yiakoumaki

Thank you / Dank

The Fotomuseum Winterthur is grateful to the artists, curators, contributors and lenders who have made this exhibition possible, in particular /
Das Fotomuseum Winterthur dankt den Künstlern, Kuratoren, Leihgebern, Gönnern und allen anderen Personen, die zu dieser Ausstellung beigetragen haben. Namentlich:

Ebrahim Alkazi / Rahaab Allana / Aditya Arya / Riffat Alvi / Arani and Shumita Bose / Devika Daulet-Singh / Sonali Dean / Meenakshi Devi / Esa Epstein / Anne de Henning / Bushra Hussain / Malcolm Hutcheson / Shoba Janah / Jessica Lim / Anubhav Nath / Abhishek Poddar / Charlotte and Richard Robinson / Parthiv Shah / Devika Singh / Devika and Imtiaz Syed / Priya Tasveer / Roshini Vadehra and those who wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt werden wollen

We would also like to thank / Unser Dank gilt insbesondere auch folgenden Institutionen:

Abhishek Poddar Collection, Bangalore / Asal Collection Limited / Aicon Gallery, London / The Alkazi Collection of Photography, New Delhi / Bose Pacia, New York / Rob Dean Art, Suffolk / Drik, Dhaka / Fotomedia, New Delhi / Frith Street Gallery, London / Green Cardamom, London / Kobi Nazrul, London / Nature Morte, New Delhi / Photoink, New Delhi / Sakshi Gallery, Mumbai / SepiaEYE, New York / Succession Raghubir Singh, Paris / Umrao Singh Sher-Gil Estate, New Delhi / Emilia Terracciano / Tower Hamlets, London / Vadehra Gallery, New Delhi / VM Gallery, Karachi / White Star Archive, Karachi

Main Sponsors / Hauptsponsoren

VOLKART STIFTUNG

BTS INVESTMENT ADVISORS

Patrons
Samuel und Anette Bollag-Rotschild / Niklaus und Margrit Born / Gianni und Elisabeth Garzoli / Christophe und Corinne Gautier / Alastair Guggenbühl und Yonca Even Guggenbühl / Eugen und Jacqueline Haltiner / Anne Keller / Pablo und Petra Koerfer / Thomas und Janine Koerfer-Weill / Jimmy und Elizabeth Lee / Elisabeth Oltramare / Gerd Schepers / Andreas und Karin Schoellhorn / Thomas und Corina Staubli-Trefny / Elisabeth Stiefel / Mathias und Silvie Thielen / Patrick und Sarah Treuer / Hans-Jörg und Regula Turtschi-Widmer / Christian Walther / Susanne Wittig / Sibylle Zimmermann-Waser / Advens AG Haustechnikplanungen / Aurelia Treuhand AG / AXA Winterthur / C-Films AG / Consultive Treuhand AG / Ecobauhaus AG / F. Aeschbach AG / Felten & Cie / Hesta AG / Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung / Keystone AG / Lombard Odier Darier Hentsch & Cie / Migros-Genossenschafts-Bund / Murotex AG / Paul Reinhart Stiftung / PRS Services AG / Quinnie Cinemas / Rufener Events Ltd. / Schoch Werkhaus Switzerland / Sulzer AG / Swiss e Trade AG / Swiss Reinsurance Company Ltd. / Toggenburger AG / UBS AG / VZ VermögensZentrum / W. Leschke Architektur Büro AG and those who wish to remain anonymous / und alle, die nicht namentlich genannt sein wollen

Board of Trustees / Stiftungsrat
Thomas Koerfer
(president / Präsident)
Eugen Haltiner
Maja Hoffmann
Anne Keller
Andreas Reinhart
Michael Ringier
Jan Schoch
Ernst Wohlwend

Association Committee / Vereinsvorstand
Beate Eckhardt
(president / Präsidentin)
Urs Brogli
Valérie Felten
Elisabeth Garzoli
Franziska Kessler
Petra Koerfer
Peter Maurer
Dorothee Ulrich Mosimann
Caroline Pelichet Boselli

Staff / Mitarbeiter Fotomuseum Winterthur
Director / Direktor: Urs Stahel
Organization of Exhibitions / Ausstellungsorganisation:
Therese Seeholzer
Installation and art handling / Ausstellungsaufbau:
Herbert Weber (head / Leitung)
Nicole Böniger & Andrea Hadem (registrars), Ueli Alder, Raffael Egli, Karin Furrer, Andreas Glauser, Silvan Kälin, Michael Lio, Bene Redmann, Gaby Vogt

Curator of the collection / Sammlungskurator: Thomas Seelig
Museum and association secretary / Museumssekretariat:
Daniela Schwendimann
Fundraising: Joy Neri-Preiss
Research assistance / Wissenschaftliche Mitarbeit:
Daniela Janser
Press and public relations / Öffentlichkeitsarbeit: Mari Serrano
Desk and museum shop / Museumsshop: Andrea Steiner
Technician / Technik: Oliver Gubser
Library / Bibliothek:
Giovanni Nicoli, Karin Pape
Intern / Praktikantin: Maria Tittel
Art education / Kunstvermittlung:
Maya Dickerhof, Aline Juchler, Natalie Madani, Sabine Münzenmaier, Astrid Näff, Joy Neri-Preiss

Index

Abhishek Poddar Collection 8, 11, 13, *79, 102-103, 110-113, 127, 137, 140-141, 182-183, 184-185, 198-201, 208, 212-213,* 338, 356
Abir Abdullah 24, *206,* 293, 339, 357
Bani Abidi 17, 18, 19, *122-123,* 284, 286, 287, 339, 357
Syed Mohammad Adil 16, *250-251,* 283, 339, 357
Ravi Agarwal 42, 43, *264-265,* 313, 314, 340, 358
Shumon Ahmed *190-191,* 340, 358
Aasim Akhtar *204-205,* 340, 358
Shahidul Alam 9, 11, 12, 20-24, *256-259,* 278, 288-293, 340, 358
Mohammad Arif Ali 16-17, *178-181,* 284, 340, 358
The Alkazi Collection of Photography 8, 11, 13, *37,* 49, *55, 56, 67, 76-78, 100, 130, 135-136, 139, 143-144, 156-157, 207, 209, 210-211, 231,* 280, *307,* 320, *327, 329,* 338, 356
Mohammad Amin 16, 19, *131,* 283, 287, 338, 341, 356, 358
Kriti Arora *266-269,* 341, 359
Abul Kalam Azad *214-215,* 341, 359
Pablo Bartholomew 13, 14, 35, 43, 44, 47, 52-54, *270-271,* 279, 280, 305, 314, 315, 318, 323-326, 341, 359
Farida Batool 18, 19, *245,* 286, 287, 341, 359
Jyoti Bhatt *200-201,* 342, 359
Babba Bhutta 15, *68-69,* 283, 338, 342, 356, 359-360
Hasan Bozai *239-240,* 342, 360
Henri Cartier-Bresson 14, 36, 39, 57, 280, 306, 310, 330, 338, 350, 356, 367
Sheba Chhachhi 14, 38, 43, *276-277,* 280, 308-309, 314, 342, 360
Children of Sonagachi *169,* 339, 356-357
Bijoy Chowdhury *104-105,* 342-343, 360
CMAC *168,* 339, 357
Iftikhar Dadi 16, 17, *114-115,* 284, 285, 343, 360
Saibal Das *102-103,* 343, 360
Prabuddha Dasgupta *92-93,* 343, 361
Shahid Datawala *226-227,* 343, 361
Lala Deen Dayal 13, 41, 46, *207-210,* 279, 312, 317, 338, 343-344, 356, 361
Drik 9, 11, 13, 21, 22, 23, *74-75, 88-91, 106-109, 162-163, 190-191, 206, 248-249, 252-253, 256-259,* 279, 289, 290, 291, 292, 338, 340, 345, 346, 347, 356, 358, 362, 363, 364
Anita Dube *272-273,* 344, 361
Gauri Gill 14, 42, 43, *72-73,* 280, *312,* 313, 314, 344, 361
Asim Hafeez 16, *166-167,* 283, 344, 362
Amanul Huq 20, 21, *106-107,* 288, 289, 344-345, 362
Sohrab Hura *95-97,* 345, 362
Fawzan Husain *112-113,* 345, 362
Manoj Kumar Jain *158-159,* 345, 362
Momena Jalil *162-163,* 345, 362-363
Sunil Janah 13, *38,* 39, *236-237,* 280, *308,* 309, 310, 345-346, 363
Tapu Javeri 16, *274-275,* 283, 346, 363
Samar and Vijay Jodha 43, *86-87,* 314, 346, 363
Golam Kasem Daddy 20, 24, *74-75,* 288, 292, 346-347, 363
Dinesh Khanna *224-225,* 346, 354, 363-364, 370
Sayeeda Khanom 20, *108-109,* 288, 346-347, 364
Anita Khemka 43, *174-175,* 314, 347, 364
Sonia Khurana *129,* 347, 364
Abdul Hamid Kotwal *248-249,* 347, 364
Arif Mahmood 16, *186-189,* 284, 347, 364
Malcolm Hutcheson Archive 9, 11, 16, *68-71, 131,* 283, 338, 356
Nasir Ali Mamun 22, *88-89,* 290, 347-348, 364-365
Anay Mann *154-155,* 348, 351, 365, 368
Deepak John Mathew *202-203,* 348, 365
Huma Mulji 17, 18, 19, *170-171,* 284, 286, 287, 348, 365
Nandini Valli Muthiah *124-125,* 348, 365
Pushpamala N. 13, 14, 31-33, *116-117,* 279, 280, 300-303, 348-349, 365
T.S. Nagarajan 14, 39, *198-199,* 280, 310, 349, 365-366
D. Nusserwanjee 76, 338, 349, 356, 366
Prashant Panjiar 35, *80-81,* 305, 349, 366
Praful Patel *212-213,* 349-350, 366
Mohammad Akram Gogi Pehlwan 15, *70-71,* 283, 338, 350, 356, 366-367
Dileep Prakash *82-85,* 350, 367
Ram Rahman 37, 38, *192-193,* 307, 309, 350, 354, 367, 370
Raghu Rai 14, 35, 36, 37, 44, *242-243,* 280, 305, 306, 307, 316, 350-351, 353, 367, 370
Rashid Rana 13, 17, 18, *176-177,* 279, 284, 285, 351, 367
Kushal Ray *160-161,* 351, 367-368
Kulwant Roy 13, 39, 40, *234-235,* 280, 310, 351, 368
Vicky Roy *164-165,* 351, 354, 368, 370
Mohammad Ali Salim 21, *90-91,* 289, 351-352, 368,
T.S. Satyan 14, 39, *182-185,* 280, 310, 352, 368
Tejal Shah 43, *120-121,* 314, 352, 368
Tanveer Shahzad 19, *254-255,* 287, 352, 368
Ketaki Sheth 14, 37, 38, 47, 54-57, *156-157,* 280, 307, 309, 318, 326-330, 352, 369
Fahim Siddiqi 16, *246-247,* 283, 352, 369
Bharat Sikka 14, 43, *216-219,* 280, 314, 353, 369,
Dayanita Singh 14, 37, 38, 43-*45,* 47, 58-63, *220-223,* 280, 308, 309, 314-315, 318, 330-337, 338, 353, 356, 369
Nony Singh 58, *150-151,* 331, 353, 369
Pamela Singh *130,* 353, 369-370
Raghubir Singh 14, *35,* 36, 37, 54, 55, *194-197,* 280, 305, 306, 307, 308, 326, 328, 354, 370
Swaranjit Singh *147-149,* 354, 370
Umrao Singh Sher-Gil 14, 28, 29, 30, 33, 47-51, *118-119,* 280, 298, 299, 303, 318-323, 354, 370
Vivan Sundaram 28, 29, 47, 49-51, *152-153,* 298, 318, 320-323, 354, 370-371
S.B. Syed *100-101,* 338, 354, 356, 371
Rashid Talukder 20, 21, *252-253,* 288, 289, 355, 371
Ayesha Vellani 16, *260-261,* 283, 355, 371
Homai Vyarawalla 40, *232-233,* 310, 311, 355, 371
Munem Wasif 13, 24, *262-263,* 279, 293, 355, 371
White Star 9, 11, *142, 145, 178-181, 238-241, 244, 246-247, 250-251, 254-255,* 338-339, 340, 342, 347, 352, 355, 356, 357, 360, 364, 368, 371
G.A. Zaidi 20, *244,* 288, 355, 371

Colophon / Impressum

This catalogue has been published on the occasion of the exhibition/ Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Where Three Dreams Cross:
150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh / 150 Jahre Fotografie aus Indien, Pakistan und Bangladesch

Whitechapel Gallery, London
21 January–11 April 2010
21. Januar – 11. April 2010

Fotomuseum Winterthur, Winterthur
12 June–22 August 2010
12. Juni – 22. August 2010

Concept/Ausstellungskonzept: Sunil Gupta, with curatorial assistance from / unterstützt von Shahidul Alam, Hammad Nasar, Radhika Singh and Anthony Spira and Kirsty Ogg from Whitechapel Gallery

Exhibition at Whitechapel Gallery / Ausstellung in der Whitechapel Gallery
Curator / Kuratorin: Kirsty Ogg
Organizers / Ausstellungsorganisation:
Cassandra Needham and Shamita Sharmacharja, with Kari Conte
Assistant / Assistenz: Elizabeth Eames
Installation / Ausstellungsaufbau: Chris Aldgate & Patrick Lears

Exhibition at Fotomuseum Winterthur / Ausstellung im Fotomuseum Winterthur:
Curator / Kurator: Urs Stahel
Organization of exhibition / Ausstellungsorganisation: Therese Seeholzer
Installation / Ausstellungsaufbau: Herbert Weber (head / Leitung) Nicole Böniger & Andrea Hadem (registrars), Ueli Alder, Andreas Glauser, Silvan Kälin, Michael Lio, Bene Redmann, Gaby Vogt

Publication/Buch:

Editor / Herausgeber: Kirsty Ogg
English language editing / Englisches Lektorat: Kirsty Ogg
German language editing / Deutsches Lektorat: Melanie Heusel, Daniela Janser
Translations into German / Übersetzungen ins Deutsche: Jutta Deutmarg, Uta Goridis, Tarcisius Schelbert, Daniela Janser
Proofreading English / Englisches Korrektorat: Kirsty Ogg, Hannah Vaughan, Candy Stobbs
Proofreading German / Deutsches Korrektorat: Daniela Janser, Therese Seeholzer, Urs Stahel
Design / Gestaltung: Gerhard Steidl & Sarah Winter

Production and printing /
Gesamtherstellung und Druck: Steidl, Göttingen

© 2010 The authors / die Autoren, the artists / die Künstler, the photographers / die Fotografen, Whitechapel Gallery Ventures Limited

Whitechapel Gallery is the imprint of Whitechapel Gallery Ventures Limited

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, or otherwise, without the written permission of the publisher.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

First published by Steidl

STEIDL
Düstere Strasse 4 / D-37073 Göttingen / Germany
Tel. +49 551 49 60 60 / Fax +49 551 49 60 649
www.steidlville.com / www.steidl.de

Co-edition with:

Whitechapel Gallery
77-82 Whitechapel High Street
GB-London E1 7QX / United Kingdom
Tel. +44 (0)20 7522 7888 / Fax +44 (0)20 7522 7887
info@whitechapelgallery.org / www.whitechapelgallery.org

Fotomuseum Winterthur
Grüzenstrasse 44 + 45 / CH-8400 Winterthur (Zürich)
Switzerland
Tel. +41 52 234 10 60 / Fax + 41 52 233 60 97
fotomuseum@fotomuseum.ch / www.fotomuseum.ch

Printed in Germany
Distribution
ISBN: 978-0-85488-179-6

Umschlag Vorderseite / Cover front:
Unknown photographer and artist / Unbekannter Fotograf und Künstler
Wedding portrait of an Indian couple / Hochzeitsporträt eines indischen Paares
c. 1950s / Silver gelatin print; hand-tinted / 20.3 x 15.3 cm / Courtesy The Alkazi Collection of Photography

Umschlag Rückseite / Cover back:
Raghubir Singh
Boy at Bus Stop, New Delhi / Junge an einer Bushaltestelle in Neu-Delhi
1982 / C-type print / 100 x 140 cm /
Photograph © Succession Raghubir Singh